الصفوة .. والحرافيش !

● ● لن أدعى اللا مبالاة ، أو أتكلف الوقار لأخفى غبطتى !

بل أقول برضى وعرفان ، لقد نفد العدد الماضى من « إبداع » .

نفد فى أيام ، واختفى كما تختفى قطرات الماء فى حقل عطشان .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

منذ صدر ونحن ــ محرريه ــ ندور فى أحياء القاهرة وشوارعها ونواديها نختبر إقبال الناس عليه . علمنا ان النسخ المطروحة منه لدى الباعة المنتشرين حول جامعة القاهرة ، وفى حى الدقى نفدت منذ اليوم الثانى . وصلتنا انباء مماثلة من باب الحديد ، وشبرا ، ومصر الجديدة ، والأزهر ، والمنيرة ، وجاردن سيتى ..

كنت أتلقى هذه المعلومات ، وأعود فأتصل بشركة توزيع « الأهرام » أطلب خريطة التوزيع ، وأشير للأماكن التى لم يصلها العدد بعد .

وكما فعلنا فى العاصمة فعلنا خارج العاصمة .. فى الإسكندرية ، وطنطا ، وتلا ، والمحلة الكبرى ، وشبين الكوم ، ودمياط ، والأقصر ، وأسوان ... وبلغتنا ذات الأنباء .

ولم يكن فى الأمر مفاجأة . كنت على يقين من هذه النتيجة ، فالأرض عطشى ، وهذا نبع تفجر !

وكيف يكون استقبال الناس لعدد من المجلة احتشد له عشرات من خيرة الكتاب والشعراء والفنانين المصريين والعرب ، والأجانب أيضا ؟ لابد انه سينفد ، مع أن الكمية التى طلبت أن تطبع منه تزيد عن ضعف الكمية التى كانت تطبع من قبل .

ولم يخيب الله فألنا ، فالناس يتخاطفون النسخ ، والهاتف يحمل لنا أصوات القراء المتحمسين ، والصحف تبدى فيه رأيها ، وتنشر الأخبار والتعليقات ، فى مصر وخارج مصر .

نعم ، لن تمنعنى مسئوليتى عن تحرير المجلة ، من القول إن العدد الأخير منها أحيا الثقة فى ظهور منبر مصرى رفيع وحى ، رصين وفتى ، يعلم ويمتع ، ويرضى القارىء كما يرضى المبدع ، ويستعيد لحركة الثقافة العربية إيقاعها الجامع ، ويطلقها من عزلتها ، ويرفع عنها غيبوبتها ، ويوقفها موقف السؤال عن نفسها ، والحوار مع غيرها بعيدا عن جنون العظمة وادعاء الغنى ، ومهانة التبعية والاستجداء .

لقد وضعنا أقدامنا على بداية الطريق ، وسوف نواصل التقدم والصعود ، على علم بأن الذى لا يتقدم يتقهقر ، والذى لا يصعد ينحدر .

ولقد اجتمعت لكم فى العدد الماضى نخبة من أكبر الأسماء ، فيها من لم يجمعه مع جاره منبر من قبل ، ومن ينشر فى مصر لأول مرة كأدونيس ، ومن يعود للنشر فيها بعد غياب كالبياتى ، ومن كتب استثناء لأن جهده موقوف على الكتب كثروت عكاشة ، وفيها مواهب ناشئة وجدت لها مكانا بين الكبار .

فى هذا العدد تلتقون ، إضافة إلى من لقيتموهم فى العدد الماضى ، بأستاذنا الجليل يحيى حقى ، ومفكرنا المستنير فؤاد زكريا ، وشاعرنا العراقى المبدع سعدى يوسف ، وناقدنا المقيم حاليا فى اليابان عبد المنعم تليمة ، مع آخرين تعرفونهم ، وآخرين ستتعرفون عليهم .

أما فى باب الرسائل الذى لقى منكم ترحيبا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كبيراً ، فقد أضفنا إليه فى هذا العدد رسالة من طوكيو ، وأخرى من نيودلهى ، فالثقافة ليست فى الغرب وحده ، وسوف نضيف فى الأعداد القادمة رسائل ننتظرها من بيروت ، وصنعاء ، وتونس ، والرباط ، وموسكو ، وأثينا ، وروما ، والمكسيك .

ولقد نظر بعض المعلقين فى العدد الماضى فقرأ الافتتاحية التى أقول فيها إن هذه المجلة ستكون للمبدعين وحدهم ، ورأوا فى كثرة الأسماء الكبيرة تصديقا لما وعدت به فقالوا :

ـــ هذه إذن مجلة للصفوة لا للحرافيش !

وأقول : نعم ، هى كذلك ، إذا كان الحديث عمن يحررونها ، فالمبدعون فى كل أمة وجيل ، أفراد ، لكن هؤلاء الأفراد المبدعين هم الصفوة التى تجسد عبقرية الأمة وتكشف عن مواهبها ، يقال إن اليونان هم الذين خلقوا الفلسفة ، لكن الفلاسفة اليونانيين معدودون ، ويقال إن العرب أمة من الشعراء ، لكن الشعراء العرب فى كل جيل يعدون على الأصابع .

ـــ فماذا يبقى إذن للحرافيش ، أى لأوساط الناس وعامتهم فى هذه المجلة ؟

أقول : يبقى لهم أن يقرأوها ، فالقراءة نصف الإبداع ، لأنها إخراج للعمل الفنى من الإمكان إلى التحقق ، ومن السكون إلى الفعل ، ومن الظلمة إلى النور ، النص الجيد بذرة مُغلقة ، والقارىء الجيد أرض خصبة ، والمجلة الحية فلاح يحرث الأرض ويبذر البذور .

والويل كل الويل لأمة لا تفرق بين الحبة والسوسة ، وبين الحصى والطمى ، وبين الملح الأجاج والعذب الزلال !

وأنتم ترون أن هذا الذى أتكلف فيه الشرح والتفسير هو المنطقى ، بل هو البديهى الذى يفهمه الناس ، وهو الذى تحقق بالفعل ، فقد صدر العدد الماضى بجهود قلة من الكتاب والشعراء والفنانين ، فقرأه الآلاف والآلاف . أما حين يقع الخلل ، ويقفز بعض القراء على مقاعد الكتاب ، فالنتيجة منطقية ، بل نحن نراها فى حياتنا الآن رأى العين ونلمسها

بأصابع اليدين : مجلات لا يكتبها كتاب ، ولا يقرأها قراء !

وهناك نقدٌ آخر ، موجَّه للعبارة التى أعلناً فيها أن : « المجلة لا تلتزم بنشر مـالا تطلبه ، ولا تقـدم تفسيـراً لعدم النشر » ، فقـد فهم البعض من هـذه العبارة ، أننا لن ننشر إلا للمشهورين .

والحقيقة أننا لم نقصد هذا المعنى أبداً ، وقد قلت فى الافتتـاحية إننـا : « سنحتفى بالـراسخـين المتمكنين ، وبالموهوبين الناشئـين جنبا إلى جنب » ، والـذى يراجـع الأسماء التى نشـرنا لهـا فى العدد الماضى ، وفى هذا العدد ، سيجد الدليل على صدق هذه الوعود .

لكننـا نتلقى كلَّ شهـر ، مئات من القصـائد والقصص والمقالات ، ونقرأها بكل عناية ، وننشر منها مـا يستحق النشر ، لأننا مغنيـون حقاً بـاكتشـاف المـواهب الحقيقية ، التى تضيف للمجلـة ، وتهيىء لهـا أسـباب التجدد والغنى والاستمرار.

أما الذى لانراه جديراً بالنشر ، فكثير ، لايتسع الوقت لاستقبال أصحابه وإقناعهم بالأسبـاب التى منعتنـا من نشره ، ولـو فعلنا ذلـك لضـاع الـوقت المخصص لإعداد المواد ، وتهيئة العدد للصدور : كما أن هذا الشرح عبث لايجدى ، لأن الذى لم يدرك قيمة عمله بنفسه ، لن يفهم الأسباب التى يقدمها له غيره ، ولن يقتنع بها ، وأولى به أن يقارن بين مايكتبـه وما ننشره ، ليعرف الفرق ، ويسعى للوصول إلى المستوى المطلوب .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن الجهد الذى نبذله فى الارتفاع بمستوى المجلة ، هو ذاته الجهد الـذى نبذلـه للارتفـاع بمستوى قرائهـا ، وتثقيف مواهب المـوهوبـين منهم ، وحثهـا عـلى التفتـح والظهـور . ونحن لا نشك فى أن عشرات من قراء المجلة ، سينضمون يوماً ما لأسرة تحريرها ، وستلمع أسماؤهم على صفحاتها ، إلى جانب غيرهم من كبار المبدعين .

يحـــى حقـــى

معـــاتبـــات (١)

والكلام فى مثل سنى لا يكون مرتبطا بإحكام ، بل هو أميل إلى الارتجال الذى يتهـدده القفز والثرثرة . وفى الشيخوخة تتحول ثورة الشباب العنيفة ـ وكم خجلت منها لأنها بلغت حد الحماقـة والبذاءة ـ إلى نوع من العتاب ملؤه الود ، وعندى الكثير :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عن التاريخ :

كنت فى الخارج فقرأت فى الصحف أن وزارة الخارجية التركية قد أفرجت أخيراً عن مستنداتها السرية إلى ما قبل خمسين سنة . فرحت فرحاً شديداً ؛ لأن تاريخنا مرتبط أشد الارتباط بهذه الوثائق ، وكنت أنتظر أن ينشر هذا الخبر فى الصحف بالبنط العريض ، ويلقى اهتماماً من جماهير المثقفين ، إن لم يكن كلهم فعلى الأقل أساتذة التاريخ عندنا ، وما أكثر أقسام التاريخ فى جامعاتنا .. سنعرف أشياء كثيرة جداً كانت مجهولة لدينا ، ومن ذلك محاولات محمد على أن يخلص له الحكم فى مصر ، ولعلنا نعرف أيضا اقتباسه الفنون الغربية على يد الفرنسيين ، وسنعرف أسرار تلك الفترة من أول اسماعيل إلى عباس الثانى آخر تلك السلالة .

ولكن لم يتحرك أحد لامن هؤلاء ولا من هؤلاء ، فأصبت بخيبة أمل كبيرة ، وشعرت أن حركتنا الثقافية فى خمود . وأنا دائما أقول لكثير من أصدقائى الشباب : كيف تكتب القصة وأنت تجهل تاريخ مصر ؟ ولا أحيلك على تاريخ الفراعنة أو البطالمة ، وإنما أريدك أن تبدأ من تاريخ الجبرتى ، وسوف

تعرف حينئذ ما هى مصر ، كيف تكتب عن فلاح وانت لاتعرف مشكلة وضع يده على الأطيان التى يزرعها ، وكيف تحولت من حال إلى حال .

هذه مسائل جوهرية وأساسية .

والآن كيف ندرس التاريخ ؟ الاحظ أن المؤرخين يقرأون الكتب ، يقرأون مؤلفا عن مؤلف . هناك شيء اسمه التنقيب ، ولهذا يحسن فى كتابة التاريخ أن نترك النهر الكبير لنحاول البحث عن الروافد الصغيرة التى تغذى هذا النهر ، مثلا الرحالة الذين جاءوا إلى مصر سواء كانوا مشهورين أو غير مشهورين ، عابرين أو موظفين رسميين مثل جميع المندوبين الساميين أبتداء من ملنر وكرومر ورونالد ستورز إلى برس لورين . إن تتبع مذكرات هؤلاء هو الذى يعطى كتابة التاريخ نكهة لذيذة ويجذب القارىء .

لا أشعر أن لدينا هذا التنقيب ، وأذكر هنا أن الأب « جوميه » فى دير الدومنيكان بالقاهرة ، جاءنى يجرى مرتين ، المرة الأولى ليقول لى لقد عثرنا على مستند عن جمال الدين الأفغانى ، لأن هذا الرجل سيرته مشوبة بغموض . وأذكر كذلك أن مسيو اندريه ريمون عميد المعهد الفرنسى بدمشق والمتخصص فى تاريخ مصر الحديث ، لم يكن يذهب إلى المكتبة ، وإنما إلى المحاكم الشرعية لينقب عن عقود الزواج والوقف وغيرها حتى يعرف حالة المجتمع المصرى . أريد أن أحس أن البحث عن تاريخنا الحديث لا يقتصر على الكتب أو النقل عن مؤلفين .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اليس صحيحاً أنه فى كل عام تحل فيها ذكرى رفاعة الطهطاوى نجد أن الكلام الذى يقال هو تكرار ممل لما سبق نشره فى الأعوام الماضية ، ليس فيه جديد ولا تنقيب .. هذا ما يسميه العامة عندنا « اللت والعجن » .

إننى لم أكن قادراً أن أكتب أدباً إلا بعد اتصالى بتارخ مصر الحديث ، لا ذهنيا ، بل وجدانياً . هذا هو ما يجب أن يتوفر لكل من يريد أن يكتب أدباً ؛ لابد أن يكون متصلاً اتصالا وثيقاً بتاريخ بلده ، وكما قلت يكفى أن نقرأ من الجبرتى إلى الآن .هذه تجربة شخصية أعترف بها ، فأنا لم أصدر فى كتاباتى عن قراءة أدب بل عن قراءة تاريخ .

عن النقد :

من باب التنقيب أيضا ـ وهذا هو القفز الذى حدثتك عنه ـ يخيل إلى ـ والله أعلم إن كنت صادقا ـ أن النقد عندنا يمكن أن نسميه « أكل يوم بيوم » اقصد أن الكتب تصدر فنلاحقها كتابات

نقدية ، وليس هناك تنقيب ، يجب الرجوع إلى الوراء قليلا ، كيف نكتفى بذكر بعض الأسماء ، ونترك آخرين أحق بالذكر ؟ ليست هناك محاولة لتدارك هذا ، إننى أتذكر الآن ـ وحديثى موجه إلى الشباب ـ أن هناك أربعة كتب ـ لا يذكرها أحد ـ تركت فى نفسى أثراً عظيماً ، وطالما كررت هذا ، كتاب تباريح الشباب لإسماعيل مظهر ، وهو سيرة ذاتية ممتعة ، وقصة الجدة الصغيـرة لحسن محمود ، وهى نموذج جميل للقصص التى كانت تكتب فى عهده ، وكتاب حسن العشماوى الذى يقص فيه رحلته من القاهرة إلى الصعيد ليختبىء من السلطة . هذه هى المرة الثانية التى هرول إلى فيها الأب جوميه ليقول لى إن كتاب العشماوى تحفة أدبية رائعة . والكتاب الرابع كتبه شاب اسمه وسيم خالـد ، كان من الجماعة التى قتلت أمين عثمان ، وهو مكتوب بأسلوب ركيك ، ولكنى لم أشعر بمأساة مثل هذه ؛ شاب سوىٌ تضع فى يده مسدساً وتطلب منه أن يقتل !

ألحُّ على الشبان أن يقرءوا هذه الكتب وغيرها .. هناك الكثير من الأعمال المنسية التى يجب أن يعاد ذكرها ، وإلا كان النقد عندنا كما قلت لك أكل يوم بيوم .

وفى وقت من الأوقات كنت ابتسم ، لأن أغلب الكتابات النقدية أصبحت « كلشيه » مطبعة ، وأجزم أن بعض المطابع كتبت « طه حسين العقاد توفيق الحكيم » فى كلشيه واحد ؛ لأن كل مقالة نقدية لابد أن تأتى فيها هذه الأسماء متتابعة . وظللنا على هذا الوضع فترة طويلة ، وهذا ليس معقولاً .

وقد تهمس لى : إنك تقول هذا الكلام لأن هؤلاء النقاد لم يذكروا اسمك فى هذا الكلشيه . لا أدرى هل أقول سامحك الله . أو أقول معك حق ؟ .

هناك قفزات أخرى سأحدثك عنها فى العدد القادم .

فـــؤاد زكـــريا

مـــرثـــية للتنـــوير

■ فى الوقت الذى انكشفت فيه الاعيب الطاغية ، بعد ان دمر بلاده وخرّب وطنا آخر كان ملاذه وسنده طوال حكمه ، فى هذا الوقت على وجه التحديد قامت مظاهرات الطـلاب فى الجامعـات المصرية . كان المخدوعون الآخرون قد سكتوا بعد ان اذهلتهم المفاجاة : فقد صوّرت لهم دعاية الطاغية انه منتصر حتما ، وانه سيروى الصحارى الواسعة بدماء اعدائه . وتفننت الأجهزة الإجرامية فى ابتداع التشبيهات والمجازات الدموية التى تكشف عن نفسية مبتكزيها أكثر مما تخيف سامعيها . وحين جاءت سـاعة المـواجهة التى كـان الطاغيـة يستعجلها حتى يسحق أعداءه ، انهار صرح الأكاذيب فى ساعات معدودات ، وتشتتت القوة الباغية التى لم تخدم يوما قضية شريفـة . وبدات الحلقـات تتراكم فى سلسلـة التنازلات : انسحـاب ؟ امهلونى ثـلاثة أسابيع ... سأقلل المدة إن شئتم ... سأنسحب فى يومين . الكويت ؟ من قال إنها المحافظة رقم ١٩ ، أو « الكاظمية » ؟ من قـال ان لنا فيهـا حقوقـا تاريخيـة ؟ سأتـركها لأهلهـا ، وأعترف باستقلالها ، وأسحب ادعاءاتى بشانها . فلسطين ؟ لم أعد أريد « ربطا » بينها وبين قضيتى فى الخليج ، وهأنذا أمحو اسمها محوا تاما من مبادرتى ، واعلن بملء الفم اننى لم أستخدم هذا الاسم الشريف من قبل إلا لكى ازيد عدد الهاتفين لى فى شوارع العواصم العربية ، أما الآن ، فعلى الفلسطينيين ان يتولوا قضيتهم بأنفسهم !

كان التنازل قاسيا على المخدوعين ، على مئات الألوف من المواطنين العرب السذج الذين تعلقوا بأمل كاذب ، فتصوروا أن الطاغية سيوحد العرب ، ويواجه أعداءهم بالسيف ، ويستعيد لهم حقوقهم المسلوبة ، ثم تبين لهم أن البطل دجال تاريخى عظيم ، يلحق وعوده عند أول بادرة خطرة ، ويتخلى عن أشرف القضايا لكى ينجو بجلده - وكم كلفنا هذا « الجلد » المدنس من تضحيات !

صمت المخدوعون فى عمان والرباط وتونس والخرطوم وصنعاء ، وبدأت الخديعة تتكشف لهم ، وأضيفت صدمة أخرى إلى تلك السلسلة الطويلة من الصدمات التى يعانيها العقل العربى حين ينحرف باندفاع غير محسوب وراء الطغاة متوهما أن خلاصه فى أيديهم ، فإذا بهم يتخلون عنه ، ويمرغون كرامته فى الوحل ، ويكشفون - بعد فوات الأوان - عن سمات ما كان ينبغى أن تؤهلهم حتى لقيادة قطيع من الماعز .

وسط هذه الفضيحة الشاملة ، وبعد أن كشفها أشد الناس تحمسا للطاغية فى كافة أرجاء العالم العربى ، بدأت جماعات غير قليلة فى الجامعات المصرية تتحرك تأييدا للوهم الذى انقشع ، وللصنم الذى حطم نفسه بيديه . ووجدت نفسى أفكر مليا فى هذا الذى يحدث : فهؤلاء الشبان المثاليون ، الذين سيظهر منهم قادة بلدهم فى المستقبل ، يتركون أنفسهم فريسة لأبشع ألوان التضليل ، دون أن يفكر أحد منهم فى حقيقة ما يفعل .

كان ما آلمنى حقا هو أن أعدادا غير قليلة من شبابنا ، ومجموعات لا يستهان بها من تلك القيادات التى يتأثر بها هؤلاء الشبان ، قد ألغت عقولها أو استخدمتها بطريقة آلية عقيمة : فحيثما يكون الأمريكان ، ينبغى أن نكون نحن فى الطرف المضاد ... هذه خلاصة الكارثة العقلية التى وقع فيها الناشئون والمخضرمون معا . ولما كانت النزاعات والخلافات والصراعات تنبع كلها من العقل ، فقد أحسست بالفزع والجزع على مستقبل هذه الأجيال إذا كانت فيها فئات غير قليلة تستخدم عقلها ، أو تعطل استخدامه ، على هذا النحو الفج .

العالم كله أدرك أن الواقع أعقد من أن يُختزل إلى تلك الثنائيات العتيقة ، ونحن لم ندرك بعد .

العالم كله ، منذ الربع الأول من هذا القرن ، يعلم أن الفاشية أبشع النظم البشرية قاطبة ، وأن أى عداء آخر ينبغى أن يحتل مكانه بعد عدائنا للفاشية وليس قبله ، بينما البعض من أجيالنا الجديدة التى تتأثر بأجيال مخضرمة متحجرة ، تكاد تنسى فاشية نظام صدام نسيانا تاما ، وتقبل ، بصورة مباشرة أو غير مباشرة ، أن تقف معه فى خندق واحد .

العالم كله يعلم أن أسلوب التدخل العسكرى المباشر للدول الكبرى قد عفا عليه الزمن ، وأن هذه الدول قد ابتدعت أساليب أخرى أشد خفاء وأقل كلفة لفرض نفوذها على ما تشاء من المناطق ... ويعلم أن أسلوب التدخل العسكرى المباشر الذى لم يطبق فى بلادنا حتى فى الوقت الذى كانت فيه حدة الصراع بين المعسكرين الأيديولوجيين على أشدها ، لم يعد له الآن أى معنى بعد أن ساد العلاقات الدولية تفاهم يذيب أخطار جميع الخلافات ... أما نحن ، فمازلنا نفكر بالعقلية التآمرية الاستعمارية الامبريالية الكومبرادورية ... إلى آخر هذا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المصطلح العقيم الذى تخلى عنه مبتدعوه منذ وقت ليس بالقصير .

العالم كله يدرك أن إسرائيل من مخلوقات الحرب الباردة ، وأن ذوبان ثلوج هذه الحرب الباردة لابد أن ينعكس سلبا على هذا الكيان ، ولا بد أن يقضى على الكثير من الأسباب التى جعلت من إسرائيل طفل الغرب المدلل ... أما نحن فنتصور أن خلاصنا من إسرائيل لن يتم إلا بالخطب البلاغية التى تهدد بحرق نصفها ، او بالمفرقعات الاستعراضية التى نزلت عليها بردا وسلاما ، لقاء ما نالته عليها من مكافآت سخية .

العالم كله يحسب ، ويدقق ، ويشد خيوط العقل حتى نهايتها ، ونحن نستسلم لـلانفعال المؤقت ، ولا نرى إلا النتائج القريبة المباشرة ، ونعجز عن رؤية أى شىء يبعد عن أطراف أنوفنا ، ونهلل « للنصر » الوقتى والوهمى ، عاجزين عن استشعار الهزائم التى تنتظرنا من جراء اندفاعنا وضيق أفقنا .

لقد نالتنا من أحداث أغسطس الماضى كوارث لاحد لها فى مواردنا وأموالنا وأرواح ابنائنا . ولكن الكوارث التى حلت بالعقول أفدح ، لأن الخسائر المادية سرعان ما تعوض ، أما القصور العقلى فيظل معنا أمدا طويلا ، وإذا كان نصف العالم العربى قد فقد القدرة على الرؤية السليمة ، وإذا كان أصحاب قضيتنا الكبرى قد وقفوا حتى اللحظة الأخيرة يهللون ويكبرون لمن ألحق بقضيتهم أفدح الأضرار ، وإذا كان العذر الوحيد الذى يُقدَّم إلينا عن هذه الرؤية القاصرة هو أنهم أناس يائسون محبطون ، فإن المرء لا يملك إلا أن يتشاءم ، ويشعر بأن العالم العربى عاجز عن أن يتعلم الدرس ، حتى لو كان هذا الدرس كارثة .

إن عقول الأجيال الجديدة التى وقفت تصفق للطاغية وترى فيه أملا للعروبة وبطلا للوحدة المنشودة ، لابد أن تفرز لنا فى المستقبل « صداميين » لا حصر لهم ، وذلك لسببين جوهريين : أولهما أنها أثبتت قصورها حين استسلمت لكل ما يحشو أدمغتها به جهاز دعايته الفج ، الذى ظل يكذب حتى النهاية ، ومازال يتحدث عن « النصر » إلى اليوم ، وثانيهما أنها لا تضع كرامة الإنسان وحرياته وحقوقه ضمن أولوياتها المفضلة ، بل تعطى مكان الصدارة للشعارات الفضفاضة الجوفاء ، وللقوالب المحفوظة المتخلفة عن إيديولوجيات غيَّرت الآن جلدها ، إن لم نقل إنها غيّرت قلبها ، ولو حدثتها عما لحق بالإنسان العراقى ، فى عهد الطاغية ، من تشويه نفسى وبدنى لا دواء له ، ولو حدثتها عما حل بشعب الكويت على يد الطاغية وزبانيته من كوارث جعلت العربى يحتضن الأمريكى لأنه خلّصه من أخيه العربى ـ لقالت لك كلاما كثيرا ، يبدأ عادةً بعبارة :« أيا كان رأينا فى احتلال الكويت فإن...» أو « أيا كان رأينا فى صدام حسين فإن ... »

والمصيبة كلها تكمن فى « أيا كان » هذه . فإذا بلغ بنا الاستخفاف بأبشع الممارسات حدًّا يجعلنا نتعجل استبعادها والمرور عليها مر الكرام ، وإذا عجزنا عن إدراك أن القضية بأسرها إنما تكمن فى هذا الذى نخفف

من وقعه على نفوسنا حين نجعله مسبوقا بكل هذا القدر من عدم الاكتراث ، الذى تعبر عنه كلمة « أيا كان » ـ فقل على وعينا السلام !

هل كان الطاغية هو الذى دمر عقولنا إلى هذا الحد ، مثلما دمر أوطاننا وبيوتنا وخـرّب مرافقنـا ودفع بمئـات الألوف من شبابنا إلى الهلاك بلا معنى ، وبلا قضية ، أم أن الدمار كان فى العقول من قبل ، وكل ما فعله الطاغية هو أنه كشف ، بأفعاله الجنونية ، عما كان مستورا ، وعما كنا نحرص على إخفائه حتى لا نفتضح ؟

لا أدرى ، ولكن كل ما أعلمه هو أن « مائة عـام من التنوير » لم تستطع بعد أن تغير الجوهر الحقيقى لعقول كثيرة ، وما زال الطريق أمامنا طويلا ، بل ربما كان علينا أن نبدأ الطريق مرة أخرى من خطواته الأولى ...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

طـراز الـــروكوكـــو

■ **الروكوكو** اتجاه فنى شاع فى أوربا خلال الفترة من حوالى ١٧٣٠ إلى حـوالى ١٧٨٠،يتميز بـالزخـارف ذات الخطوط اللـولبيـة المنحنيـة والمحاكية لأشكال القواقـع أو الموجيـة بأشكـال الكهوف والمغـارات خـاصة فى إنجـاز الأثاث والـزخرفـة المنزليـة الداخليـة . وهـو فن أرستقراطى فيه إفراط فى الشغف بالأناقة أسلوبا وموضوعا . وبرحيل لويس الرابـع عشر انتقل طـراز الباروك الأرستقـراطى إلى مرحلتـه الأخيرة وهى الروكوكو بعد أن لم تعد رعاية الفنون احتكاراً للبلاطات بل امتدت إلى مجتمع باريس الراقى الذى يضم الطبقة البورجوازية العليا وأرستقراطية المدن ، والذى غدا هو المتبنى رعاية الفنون

ويبدو أن كلمة روكوكو rococoوبها جناس مـع كلمة بـاروكوbaroccoقـد اشتقت من كلمة rocaille بمعنى الصخور وكلمة coquille بمعنى القوقعة أو الصدفة ، إذ كانت الصخور المحـاريَّة الشكـل والقواقـع والأصداف تُستخـدم على نطـاق واسع كصيـغ زخرفيـة فى الطـراز الباروكى الشائـع ، حتي ليمكن اعتبار طـراز الروكـوكو تعديلا أو تنويعا لطراز الباروك وليس طرازاً مضادا له . وبعبارة أخرى هو طراز بـاروكى انتقل إلى داخـل الدور والقصور ، يلائم البيوت الأنيقة التى أنشئت فى المدن أكثر مما يلائم أبهاء القصور وإن استخدم فى كليهما . وهكذا استحدث طراز الروكوكو لتُزخرف به الدور من الداخـل ولا سيما الردهات الصغيرة التى تعد لملتقى الأصدقـاء

يتبادلون فيها أطراف الحديث . وقد شمل طراز الركوكو كافة الفنـون الكبرى major arts كـالنحت والتصويـر والعمارة الى جانب الفنون الزخرفية . decorative التى غشّت كلّ ما فى الداخل ، من المنتجات الرشيقـة لقوائم المناضد إلى اللفائف الزخرفية والحليات الحلزونية المذهبة التى تجمل السقوف والجدران . وعلى حـين كان طـراز الباروك مهيباً غامراً ساحقاً كان طراز الروكوكـو جذابـاً رقيقـاً مـرهفـاً . وهكـذا حلت الـرقـة محـل الشمـوخ والضخامة ، وحلت الأناقة محل الجلال والفخامة ، وحلّ لطف درجـات الألوان الطبـاشيريـة محـل تيـه الـذهب والأرجوان .

وقد ألف رامو Rameau وجلوك Gluckوموتسـارت Mozart الاوبرات خلال القرن الثامن عشر لعرضها فى دور الاوبرا العامة حيث تلامس مناكب الأرستقراطيين مناكب البورجوازيين ، كما انتقلت الفنـون من قاعـات القصور الـرخاميـة إلى الصالـونات الانيقـة حيث عدت الـرقـة والجاذبية والرشاقة قِيماً جمالية تَبُزُّ العظمة والإبهـار . كذلك أطلق هذا المصطلح فى الفترة بين ١٧٢٠ و ١٧٧٠ على الشعر الألمانى الذى واكب طراز الروكوكو من حيث الزخارف اللفظية المسرفة والإغراق فى التصنّع .

ومن بين أشهر المبانى ذات طراز الروكوكو واجهة قصر البلفـدير Belvedere الصيفى المطلـة على الحـديقة فى فيينـا ، وهو القصر الـذى شيده المهنـدس لوكـاس فون هيلـدبرانـدت Hildebrandt ، حيث نلحظ على الفـور الذوق الزخرفى ينطلق منبثقا من الأبواب ليتشكل بسخاء شديد على السطح الخارجى للواجهة ، كما نجد التفاصيل التى اختص بها المهندسون الفرنسيون داخل المبانى قد انتقلت عـلى يد هـذا المهندس إلى المـواجهة المطلـة على الحديقة ، ضارباً عرض الحائط بالرصـانة المـأثورة عن بالاديو ، فعلى كلا جانبى نوافذ الطابق الثانى نشهد بعض الأعمدة الملتصقة المركبة المغرقة فى الزخارف ، كما نرى فوق البوابة بعض تماثيل الكاريـاتيد الغـريبة متجمعـة وكأنها تجسد تشكيلات الباليه . وباستثناء هذه العناصر اختفت الطرز المعمارية المأثورة تمامـا ، فتلاشى اتسـاق زوايا واجهة المعبد المثلثة وتبددت أطر النوافذ الأكاديمية لطراز ليحل محلهـا نموذج متـدفق فوار من المنحنيـات لمتعرجة والإيقاعات المكسورة عن عمد . وهكذا يشدنـا لنزوع نحو تشكيل المستوى المسطح بالمنحوتات لإتاحة لفرصة لتلاعب النور والظل تلاعبـا يتغير بتغـير أوقات لنهار بحيث تبدو الواجهة فى حركة مستمـرة ، فعندمـا تنتقل العين أفقيـا من جانب إلى آخـر تتعاقب الأشكـال المقعرة والمحدبة فى إيقاع مرهف آسر .

ولقد خلّفت حركة تزاوج الفنون التى نشأت لمناهضة حـركة الإصـلاح الدينى انطبـاعاً وجـدانياً دينيـاً لدى النظارة ، يتجلى خير ما يتجلى فى كنيسة دير مِلْك Melk فى جنوب النمسا . فنرى داخل الكنيسـة الرهيف الألـوان والذى صممه مهندس مناظر مسرحية من فيينا،أعمـدة رخـامية حمـراء تتحوّى لأعـلى ، بينما تتضـافر سـائر التفاصيل الزخرفية لتأكيد هذا الإحساس بالحركة حتى تبلـغ الذروة عنـد « علّية » قـاعة المنشـدين ثم السقف (لـوحه ١) ، حيث تمتـزج ألحان الأورغن مـع ترتيـل



تفاصيل الزخارف المحيطة
بأورغنّ كنيسة ملك بألمانيا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المنشدين المتوارين محلّقة لأعلى بين منحوتات الملائكة وولدان الحب المشكلة من الخشب والجاثمة بلا استقرار فوق سحب محفورة حتى تصل إلى نقطة تضل معها العين فى المنظور الجوى للسقف .

ويمكن القول إن طراز « الروكوكو » كان آخر طراز أوربى التزم بالأسس الجمالية المتعارف عليها كُتب له الشمول والانتشار فى العالم المتحضر ، ومردّ ذلك إلى أن زمام الأمر كان فى يد آخر طبقة أرستقراطية لها صفة اجتماعية دولية تملك بها أن تكون راعية للفنون . وإذا نحن بعد قيام الثورة الفرنسية.وحروب نابليون نرى القوميات الإقليمية قد غدت لها شوكة قوية ظهر أثرها فى الفنون التى أصبحت هى الأخرى تحمل دلالة قومية تربو على دلالتها العالمية ، أعنى أن موضوعات الفن أصبحت قومية محلية أكثر منها عالمية . وبالمثل فإن وله عصر النهضة بالجمال انتهى به المطاف إلى طراز الروكوكو الذى بلغ الغاية رقة ولطفا وعذوبة .

ولقد كان للفكاهة الذكية وروح الدعابة أثرهما فى فن القرن الثامن عشر الذى لم يُلق بالا لاعتراض الكنيسة أو الدولة . وطراز الروكوكو وإن لم يكن طرازاً بمعنى الكلمة ـ كما ذهب البعض ـ فهو لا شك نقيض لطرز سابقة . فإن نظرة هذا الفن إلى الوراء نحو طرز أخرى سبق بها القرن السابع عشر وحمل لواءها رجال مثل البابا أوربان الثامن ومثل الملك الشمس لويس الرابع عشر،كانت نظرة إلى كل ما يبدو على فخامة وجلال وروعة ، بينما هو فى حقيقته أجوف لا غناء فيه . ويؤيد هذا الرأى ما جاء على لسان ماثيو بريور Prior بعد أن طاف بقصر فرساى

فأحس بأن الملك قد غلبه حمقه الذى تجلى فى لمساته الجوفاء حين شيد هذا المقر : « فإذا كل سقف لا يكاد يخلو من صورة له ، الأمر الباعث على السخرية ، حتى إنه لو عنّ له أن يبصق فلوى عنقه يمنة أو يسرة ليبصق ، لم يجد إلا صورته أو صورة الشمس التى تليه منزلة » .

وما لبثت فرنسا مع بداية القرن الثامن عشر أن تخفّفت وهوّنت شيئا من روعة الفن الباروكى إسرافا وشططا ، بعد أن أوشك هذا الإسراف وذاك الشطط أن يهبطابالدولة إلى مهاوى الإفلاس ، هذا الى ما لحق ذلك من إفساح الطريق أمام العقلانية . أما انجلترا فلم تطالعنا بتصوير قومى من طراز الباروك أو الروكوكو ، بل تلقت هذين الطرازين عن مصورين أوربيين من غير أرضها . ولم نجد إيطاليا وهى البيئة التى نشأ فيها طراز الباروك تُفسح صدرها خلال تلك الحقبة لترعى كبار مصوّريها الزخرفيين مثل الفنان تيبيولو الذى لم يحظ بالرعاية الجدير بها فى موطنه فى حين حظى بها فى دول أوربية أخرى ، وهو ما لم تفعله ألمانيا وإسبانيا ، فلقد رعت كلتاهما فنانيهما برعاية سابغة .

ومما هو جدير بالملاحظة أن هذا القرن كان الميل فيه الى التخفف من إسباغ الروعة والجلال على التصوير الزخرفى والى الانشغال بموضوعات الحب ، مفضلا إياها على ما هو خاص بتمجيد الحكام ومن إليهم ، كذلك نرى الملوك هم الآخرون قد بدأوا يتحللون شيئا فشيئاً من استخدام الرموز التى تشير الى أمجادهم ومآثرهم ، فإذا نحن نرى فردريك الأكبر فى بروسيا وكاترين العظمى فى روسيا يسايران روح العصر بما رُزقا من فكر نيِّر هداهما الى التخفف شيئا من روح الاستبداد .

وعلى الرغم من أن لويس الخامس عشر قد صور وهو طفل فى وضعة تحكى ما كان لأسلافه من عنجهية وتعال يضفيهما عليهم زِيهم المميز . فإنه حين شبّ هداه فكره إلى مجاراة العصر فنزل شيئا عما كان لأسلافه من استبداد مطلق وغطرسة . وهكذا استطاعت النزعة العقلانية أن تنزع أشرعة الباروك من سواريها ، وأصبح من يساندون هذا الفن الباروكى بمعزل عن مجريات العصر . ومن هنا تعذر على الفن الباروكى بأبهته ومهابته أن يُدخل السعادة على قلوب الناس مهما كانت سطوة إبهاره ، بقدر ما كان يسعدهم فن الروكوكو بما يعرضه من موضوعات بسيطة تتفق ومشاعرهم وميولهم . لقد كان القرن الثامن عشر معنيا بالإنسان إنساناً ، غير ملتفت إلى أى جنس هو أو فى أية بيئة كان ، فكان الناس فى نظر هذا القرن سواسية لايفرّق بينهم جنس أو وطن ، ومن هنا كانت لفيلسوف هذا القرن منتسكيو كلمته المأثورة : « أنا إنسان قبل أن أكون فرنسيا je suis homme avant etre Francais » وفى هذه السنوات حظى الفن بحرية لا تعدلها حرية إذ خلص من أسر تسخيره لأهواء الحاكم المستبد تاركا لنفسه العنان يصوّر الأحداث التاريخية وفق خياله هو لا وفق مزاج الحكام ، مطّرحا تلك التصاوير التى كانت تعرض دروساً تعليمية فى الأخلاق . على أن هذه الحرية لم تمكث طويلا لا سيما فى فرنسا ، ونلمس هذا جليا فى لوحة الفنان الفرنسى شارل كوبل Charles Coypol التى عنوانها « ربة التصوير تطرد ثاليا ربة التاريخ » كان قد رسمها عام ١٧٣٢ فجاءت مفعمة بالحيوية ولا تحيز فيها ، شأنها شأن كتاباته قبل أن يتقلد منصب مدير الأكاديمية الملكية ويغدو المصور الأول للملك . فنرى ربه التاريخ جاهدة فى أن تجمع هى وصويحباتها المخطوطات المكدسة، على حين تطردها ربة التصوير من المرسم دون مراعاة للزمالة . ولم يكتف كوبل بذلك بل أقرّ بما للفن من رسالة اجتماعية،وأن من حق كل فرد أن يدلى فيه برأيه بعد أن كان مقصوراً على متذوقى الفنون وحدهم ، فالفنون



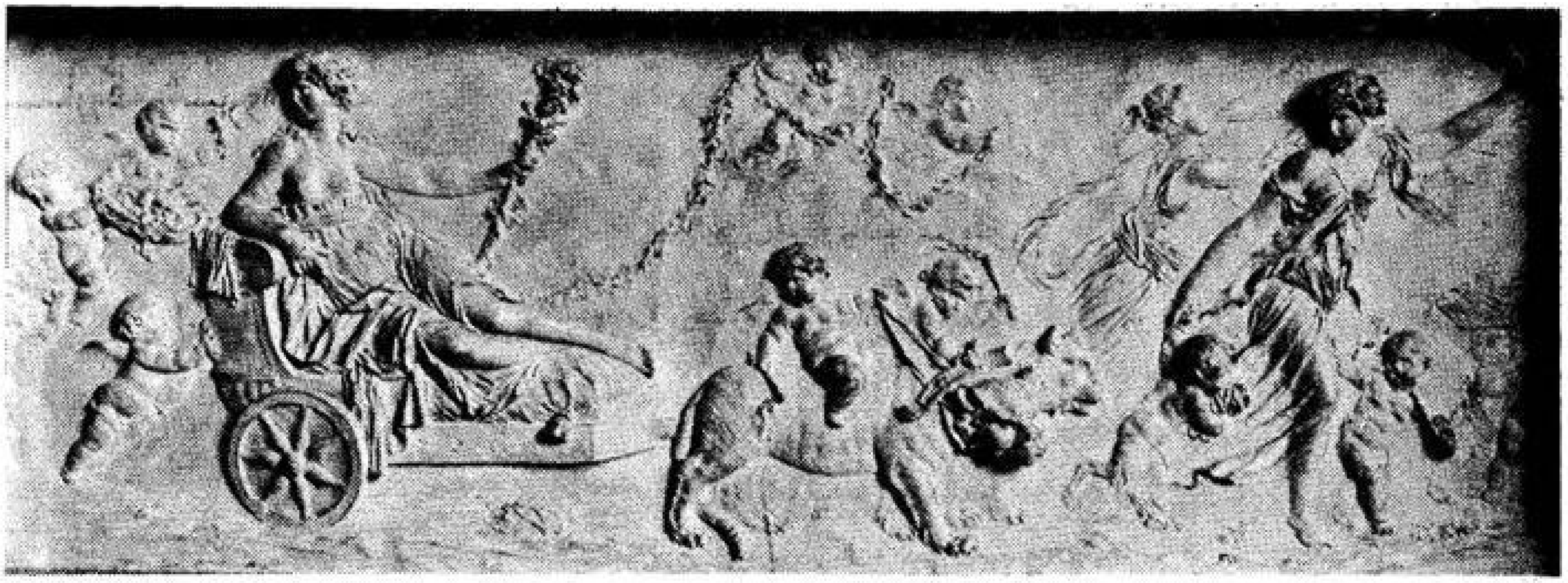
كلوديون : مركب عابدات باكخوس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجميلة حق للناس جميعا من أصحاب الحس المرهف . ومن هنا بات من المسلّم به رحيل أسلوب الباروك الفخيم الجليل إلى غير رجعة ، فالفن يجب أن يكون فى متناول جمهور الناس العريض لا أن يكون مقصوراً على فئة محدودة . ولقد شجع هذا التحرر الفنانين مثل بوشيه وغيره على ألا يلتزموا بحرفية الأساطير الكلاسيكية ، كما غدا تناول الموضوعات الإغريقية والرومانية هو الذريعة التى يتلمسها الفنانون لتصوير الشخوص عارية .

وفى البندقية حيث كانت ثمة تقاليد راسخة للتصوير الفطرى غير المكتسب بالدراسة،أمكن لتيبيولو أن يقدم رؤاه الخاصة للعالم القديم بعد أن أضاف إليه الكثير من إملاء خياله ، وبعد أن تأثر بأعمال المصور فيرونيزى وبتصاوير مناظر فن الأوبرا

وفى لوحة حفل الموسيقى ، نشهد أفرادا متجمعين فى شرفة لتلقي درس الموسيقى عصر أحد الأيام الخوالى ، ونرى آلة التشيللو وقد نحيت جانباً ، بينما لا تزال الكراسة الموسيقية مفرودة معدّة للعزف ، وعلى حين تستند السيدة التى فرغت من درسها بمرفقها على آلة الجيتار ، يضبط مدرس الموسيقى آلة الثيوربو قبل أن يبدأ العزف . وتسيطر على المجموعة كلها حالة ترقب رهيفة شفافة ، وقد



بوشيه : ليدا وطائر البجع (جوبيتر)

كان مدرس الموسيقى خلال القرن الثامن عشر شخصية مؤثرة فى حياة الناس وكلنا يذكر أن بازيل فى رواية حلاق اشبيلية لبومارشيه،كان خير عون للسيدات الشابات على توطيد علاقاتهن الغرامية ، سراعيا مشاعرهن على الدوام ، يواسيهن بالموسيقى الشجية،مثل نواح البلابل،عندما تمضى الأمور على غير ما يشتهين .

كانت المناظر الضبابية الباعثة على التراخي ذات أهمية كبرى فى التعبير عن مزاج فاتو المحير الغامض . وكما يدور فى الروايات التى تصف حياة الريف والرعاة وقتذاك ، حيث تجول السيدات الأنيقات فى رفقة عشاقهن الذين لا يقلّون عنهن اناقة،فى أوقات فراغهن خلال حدائق مورقة مزهرة فى محاكاة خيالية لحياة رعاة أركاديا فى اليونان القديمة ، كان فاتو يتناول مثل هذه المشاهد بحساسية شديدة وألوان كألوان الجواهر ألقاً ورهافة ، فروقها الدقيقةالتىلاتكاد تُدرك،مهّدت الطريق لتطور أسلوب الروكوكو .

اما بوشيه Bouchet المصور الأثير عند مدام ده بومبادور فكان أوفر مرحا من فاتو ، ويتجلى فى (لوحة ٢) المثل الأعلى لاصطناع الإغراء الأنثوى ، ولم يعد الحب هو العاطفة العنيفة المأثورة عن روبنز ، بل بات الحب هو الغزل الرفيع ، وحلّت أشكال الصبايا النحيلات محل إناث روبنز ذوات البضاضة .

وخلّف بوشيه تلميذه فراجونار Fragonard عميداً لطراز الروكوكو الفرنسى ، وتكشف لوحة الأرجوحة التى رسمها لأحد المعجبين بفنه من الطبقة الأرستقراطية،عن الاهتمام المتزايد لهذه الطبقة اللاهثة دوما وراء المتعة . وكان لإحساس المصور الرهيف بالألوان وقدرته المذهلة على الرسم والتصوير،الفضل الأكبر فى إنقاذ لوحته من خطر الإفراط فى التأنق الهابط إلى وهدة الابتذال .

وتكاد أعمال المثال كلوديون تحّرك فينا نفس الشعور ، بعد أن جعلت قدرته على التجسيم السريع للصلصال،من الطين المحروق،وسيطاً مناسباً لتسجيل اللحظات العابرة للرقصات الباكخوسية ، وجاءت أشكاله أشد صراحة فى الإثارة الجنسية عن أشكال اللوحات المصورة فى عصره (لوحة ٣) .

هِـئتُ لـكِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اتدفّأُ فى ذاتى
أسمع قعقعةً ، وأزيز رياح محمومةْ
أدرك أن عظامى عرِيتْ منّى
جلدى يسّاقط مسمومًا
لحمى يتناثر من حولى
يتخطّفه طيرٌ جارح
وعيون تُنشب فىَّ مخالبها
والغةً تنهشُ أحشائى
الليلُ المنهمرُ السّاقط
عيْنا بومة ..
وأنا مقرور

أنتظر براقاً لا يأتى

وتأوُّبَ ضلّيلٍ نازح

وصهيلَ حصانٍ يركض فى أوردتى

يلسعنى الوقتُ ،

ويخذلنى قلب مذعور

فى موقف بثّى وشكاتى

أسندُ جبهتىَ المهمومة

أتوارى خشية مرآتى

تتآكل ذاتى فى ذاتى

أحكمتُ نوافذ كانت مُشرعةً فى وجه الريح

غلقتُ الأبوابَ ،

وأرخْيتُ ستائرَ ،

مسَّحت الجدرانَ

وأشعلتُ النيران

وقذفت بنفسى فى اللهب الجامح

وهتفتُ لنفسى : هئتُ لكِ

الآنَ أمنتُ .. ،

الآنَ تدفأْتْ

فليعصف موج البحر المتلاطم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولتطلق كلُّ الأحزان قذائفها الثلجية

ولتعْوِ الريحُ ،

وتنهزمِ الأشجارُ ،

ويجمدْ فى النهر التيّارُ

وتنهدمِ الدنيا ..

ما عاد يهمّ !

ما دمتُ حبيس القلعةِ ، والأسوار

أتدفأُ فى ذاتى !

عبثاً تنشُدُ ما ليس يُنال

والزمن المعطوبُ .. سؤال

يبحث عن معنى ..

نتقاذفُه ..

يتقاذفُنا ..

نحملهُ أو يحملنا ..

طللا مسكوباً فوق رمال

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وحرابُ الرعب تُطاردنا
تثقبُ ذاكرةً ،
تاريخا ، سأماً قلقاً ،
تُمعن فينا فتْكًا ومُصاولةً ولجاج جِدال .
نتحسَّسُ فى الجنبيْن نصالاً فوق نصال
نتساءلُ ..
هل هو هذا الزمن المزعومُ لنا ؟
نلعنه ؟ أم نبكيه ؟
العمر يصبُّ بنا فى التيه
يجرفُنا مدُّ التيارِ
وتحرقُنا لغةُ الأشعارِ
ونحن نحاولُ مُلْكا
نسّاقطُ هلكى
تنمو فينا شجرات الحنظلِ والصَّبار
تُثمر سفّاحين ، ومأجورين ، ومنْخوبين من الإعياء
ورجالاً أشباهَ رجال
يشطرُنا همٌّ كونىّ ، و غدٌ مُحتال
يدفعنا وجهٌ مشبوهٌ
ـ لصٌّ أو صعلوك أو داعية أو زنديق ـ
يُدخلنا مسرح مأساةٍ إغريقية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نتلبس فى الحالِ شخوصاً ، ومشاهدَ رعبٍ مُختلّة
وفضاءً تسكنه الغربان
يصرع قرنٌ قرنا
يطحن حزنٌ حزنا
يفتك كلُّ أخٍ بأخيه ، ويعلن أن الحق غريب ، لا يعرفُ أهله
لا ندرى مَنْ فى فَلكِ الشيطانِ ومَنْ فى حزب الرحمن .

وأىَّ الناس يُحكّمُ عقْله
فالساحة هدْىً ومضلّة !
والموت مسافةُ بوْحٍ ومساحةُ جرحٍ وفُجاءةُ رحلة
جُزرٌ تتباعدُ فى ثَبج الطوفانِ وتغرقُ فى موجِ الأحزانِ
وترفعُ شاهد مقْتٍ ومذلّة !

يامنْ يُغريه الوقت وتدفعهُ الساعة ،
يتلصّصُ حوله
كىْ ينأى عن زمنٍ هالك
أو طعنة لص فاتك
ولّى زمن النَّفطِ وجاء زمانُ القحْطِ ،
وصار القرصانُ مظلّة
عبثاً .. تتدفّأُ فى ذاتكْ
أو تنجو يوماً بحياتكْ !

تأليف : مارشال بيرمان

ترجمة : جابر عصفور

الحداثـــة ـ أمس واليوم وغدا

النص التالى مقدمة كتاب مارشال بيرمان Marshall Berman « كل ما هو صلب يذوب فى الهواء ــ تجربة الحداثة » . وهو يكاد يكون اهم الكتب التى صدرت عن الحداثة ، بالانجليزية ، منذ ظهوره فى مفتتح الثمانينيات (صدرت الطبعة الأولى عام ١٩٨٢ تحديدا) . وعنوان الكتاب ماخوذ من عبارة شهيرة لكارل ماركس ، وينطوى على تعريف ضمنى لتجربة الحداثة ، بوصفها تجربة خلخلة لكل ما هو ثابت . واهم ما يميز هذا النص انه يؤكد ـ اولا ـ ان الحداثة تفقد قيمتها لو فقدت صلتها بالحياة والواقع ، ويحرص ــ ثانيا ــ على تاكيد الطابع الراديكالى والحيوية الجدلية للحداثة ، بالمعنى الذى يجعل من ماركس احد اهم روادها ومؤسسيها . ويلح ــ ثالثا ـ على إبراز الدلالة الموجبة لحداثة القرن التاسع عشر بوصفها المنبع الأول الذى يجب ان تتولد عنه المعانى الإيجابية المضمنة فى كل حداثة ، وتصحح مسارها . ويبرز ــ رابعا موقفا سلبيا من ما آلت إليه نزعات الحداثة فى القرن العشرين ، خصوصا ما وصلت إليه من إيديولوجيا عاجزة ، تبطن اشكال « ما بعد الحداثة » وصياغاتها ، فى السبعينيات ، ومنها صياغة إيهاب حسن الناقد المصرى الأمريكى الذى يعد من اهم منظرى « ما بعد الحداثة » الأمريكية . وإذا كان هذا النص يسترجع التقاليد الإيجابية لحداثة القرن التاسع عشر ، وقيمها الجدلية ، وعلاقتها بالواقع ، وحلمها بالمستقبل ، فى مواجهة ما بعد حداثة السبعينيات الأمريكية التى ما زالت اصداؤها تتردد عالية ، فإنه يفعل ذلك على امل إبقاء قوة الدفع الخلاقة فى الحداثة ، ومن منظور يسقط الماضى الموجب للحداثة على مستقبلها ، تجاوزا لحاضرها الأمريكى الذى يرفضه صاحب النص الأمريكى (المترجم) .

هناك طراز من تجربة حيوية يشترك فيها رجال ونساء عبر العالم كله ، اليوم ، هى تجربة الذات والآخرين ، تجربة إمكانات الحياة ومخاطرها . سأسمى هذه التجربة « حداثة » Modernity ، فمعنى أن نكون محدثين هو أن نجد أنفسنا فى مناخ يعدنا بالمغامرة والقوة والبهجة والنماء وتغيير أنفسنا والعالم . وفى الوقت نفسه ، يهددنا بتدمير كل ما لدينا ، كل ما نعرفه ، كل ما نحن عليه . إن المناخات الحديثة تختصر كل الحدود الجغرافية والعرقية ، حدود الطبقة والقومية ، حدود الدين والإيديولوجيا . بهذا المعنى ، يمكن أن تأتى الحداثة لتجمع البشرية كلها فى وحدة . ولكن هذه الوحدة وحدة إشكالية ، هى وحدة اللاوحدة ، لأنها تضعنا فى معترك من التفكك الدائم والتجدد ، من الصراع والتضاد ، من الغموض والمعاناة ، فأن تكون حديثا هو أن تكون جزءا من عالم « كل ما هو صلب [فيه] يذوب فى الهواء » ، كما قال ماركس .

والبشر الذين يجدون أنفسهم وسط هذا المعترك عرضة لأن يشعروا أنهم الأوائل ، وربما الوحيدون ، الذين يمضون خلال هذا المعترك . هذا الشعور يوكد أساطير متعددة للحينين إلى فردوس مفقود لما قبل الحداثة . والحق أن عددا هائلا متزايدا من البشر يعانى ذلك منذ ما يقرب من خمسة قرون . ورغم أنه من المحتمل أن يكون أغلب هؤلاء البشر قد عاينوا الحداثة ، بوصفها تهديدا جذريا لكل تاريخهم وتقاليدهم ، فإن الحداثة قد طوّرت تاريخا خصبا وتقاليد ثرية خاصة بها ، فى مجرى خمسة قرون . وأنا أريد أن أستكشف هذه التقاليد وأخطط لها ، وأن أفهم الطرائق التى يمكن بها لهذه التقاليد أن تثرى حداثتنا وتقويها ، والطرائق التى يمكن بها أن تشوّه أو تفقر إحساسنا بالحداثة وما يمكن أن تكون عليه .

لقد تغذى معترك الحياة الحديثة من مصادر متعددة : الاكتشافات العظيمة فى العلوم الطبيعية التى غيّرت صورتنا عن العالم ومكاننا فيه ؛ تصنيع الانتاج الذى حوّل المعرفة العلمية إلى تكنولوجيا ، والذى خلق مناخات إنسانية جديدة ودمّر القديمة ، وتسارع بكل إيقاع الحياة ، وولّد أشكالا جديدة من القوة المشتركة وصراع الطبقات ؛ الانفجارات السكانية الهائلة التى فصلت ملايين الناس عن ما اعتاده أسلافهم ، ودفعتهم دفعا إلى أشكال جديدة من الحياة فى العالم كله ؛ النمو المدنى السريع والعنيف فى الأغلب ؛ أنظمة الاتصال الجماهيرى النشطة فى تطورها ، التى تشمل وتجمع مابين المجتمعات المتباعدة والبشر ؛ الدول القومية القوية المتزايدة التى تتبنى وتعمل بطريقة بيروقراطية ، وتسعى دائما إلى بسط نفوذها ؛ الحركات الاجتماعية الضخمة للبشر الذين يقومون بتحدى ما يحكمهم سياسيا واقتصاديا ، ويكدحون ليحصلوا على بعض ما يسيطرون به على حياتهم ؛ وأخيرا ، توجيه كل هؤلاء البشر والمؤسسات ، فى موازاة اتساع لا ينقطع لسوق عالمى رأسمالى يتقلب تقلبات حادة . والعمليات الاجتماعية التى تؤدى إلى هذا المعترك ، وتبقى عليه فى حالة من الصيرورة الدائمة ، فى القرن العشرين ، هى ما أصبح يطلق عليه اسم « التحديث » Modernizatiol . هذه العمليات التاريخية للعالم تدعم مجموعة متنوعة هائلة من الرؤى والأفكار التى تهدف إلى أن تجعل من الرجال والنساء موضوعات منفعلة بالتحديث وذوات فاعلة له على السواء ، وتمنحهم القوة على تغيير العالم الذى يغيرّهم ، ويشقوا طريقهم خلال هذا المعترك ويجعلوا منه معتركهم الخاص . وخلال القرن الماضى ، أضحت هذه الرؤى والقيم تجتمع على نحو مرن ، تحت اسم « نزعة الحداثة » Modernism وهذا الكتاب دراسة فى جدليات التحديث ونزعة الحداثة .

وعلى أمل أن أسيطر على تاريخ متسع كتاريخ الحداثة فإنى أقسمها إلى ثلاث مراحل . فى المرحلة الاولى ، التى تبدأ تقريبا من بداية القرن السادس عشر إلى نهاية القرن الثامن عشر ، كان الناس قد أخذوا يجربون الحياة الحديثة ، دون أن يعرفوا تماما كُنة هذا الذى يواجهونه ، فكانوا يتحسسون طريقهم ، فى استماتة وبلا معرفة واضحة ، بحثا عن لغة مناسبة ، غير شاعرين فى الأغلب بالجمهور الحديث أو الجماعة الحديثة التى يمكن فى داخلها أن يتشاركوا فى الآمال والمحن . وتبدأ الحقبة الثانية بالموجة الثورية العظيمة لتسعينيات القرن الثامن عشر ، فقد انبثق جمهور حديث عظيم ، على نحو مفاجىء ودرامى ، مع الثورة الفرنسية وأصدائها . هذا الجمهور يشترك فى شعوره بأنه يعيش عصرا ثوريا ، عصرا يولد انتفاضات متفجرة فى كل بعد من أبعاد الحياة الشخصية والاجتماعية والسياسية . وفى الوقت نفسه ، كان يمكن لهذا الجمهور الحديث فى القرن التاسع عشر أن يذكر ما الذى تشبهه الحياة ، ماديا وروحيا ، فى عوالم ليست حديثة على الإطلاق .

من هذا الازدواج الداخلى ، من هذا الإحساس بالحياة فى عالمين فى آن ، تبزغ أفكار التحديث ونزعة الحداثة وتنتشر . أما فى القرن العشرين ، المرحلة الثالثة والأخيرة ، فإن عملية التحديث تتسع لتشمل العالم كله بالفعل ، وتحقق ثقافة العالم النامية لنزعة الحداثة انتصارات مشهودة فى الفن والفكر . ومن ناحية أخرى ، يتسع الجمهور الحديث ، ويتبعثر فى أجزاء عديدة ، تتحدث لغات خاصة غير متكافئة ، فتفقد فكرة الحداثة التى يتم إدراكها بطرائق جزئية متعددة ، الكثير من حيويتها ، ورنينها ، وعمقها ، وتفقد قدرتها على تنظيم حياة البشر ومنحها معنى . ونتيجة ذلك كله ، نجد أنفسنا ، اليوم ، وسط العصر الحديث الذى أضاع صلته بجذور حداثته .

وإذا كان هناك صوت يمثل النموزج الأصلى للصوت الحديث ، فى الحقبة الباكرة من الحداثة ، قبل الثورتين الأمريكية والفرنسية ، فإنه صوت جان جاك روسو ، فهو أول من استخدم كلمة « حداثى » Moderniste بالمعانى التى يستخدمها القرنان التاسع عشر والعشرون . وهو مصدر بعض من أهم تقاليدنا الحيوية الحديثة ، ابتداء من أحلام الحنين إلى الماضى إلى الاستبطان النفسى إلى ديمقراطية المشاركة . ,لقد كان روسو رجلاً قلقا إلى أبعد حد ، كما نعرف جميعا . وكثير من معاناته ينبع من مصادر مرتبطة بحياته المتوترة ، ولكن بعضا من هذه المعاناة ينبع من استجابته الحادة إلى الأوضاع الاجتماعية التى كانت قد أخذت فى تشكيل حياة الملايين من الناس . وقد أدهش روسو معاصريه عندما أعلن أن المجتمع الأوربى « على شفا هاوية » ، على حافة أكثر الثورات تمردا وتفجرا . ولقد عانى الحياة اليومية فى هذا المجتمع ــ خصوصا فى باريس ، عاصمته ــ بوصفها دوامة ، إعصارا اجتماعيا . وأنى يمكن لامرىء أن يتحرك ويعيش فى إعصار ؟

إن العاشق الشاب ، سان برو ، فى رواية روسو الرومانسية ، إلويز الجديدة ، يتحرك حركة استكشافية ، هى حركة النموذج الأصلى لملايين الشباب فى القرون اللاحقة . ويكتب إلى حبيبته ، جولى ، من أعماق الإعصار الاجتماعى ، محاولا أن ينقل إليها دهشته ورعبه ، فسان برو يعانى حياة المدينة الكبيرة بوصفها « تصادما دائما بين جماعات وعصابات ، تدفقا دائما متكررا من الأهواء والآراء المتصارعة ... حيث كل واحد يناقض نفسه باستمرار »و « كل شىء عبث ، ولكن لاشىء يثير الدهشة ، فالكل معتاد على كل شىء » « إنه عالمه « ليس للطيب والخبيث والجميل والقبيح والحقيقة والفضيلة فيه سوى

وجود محلى محدود فحسب » . وتعرض وفرة من التجارب الجديدة نفسها ، ولكن على من يريد أن يتمتع بها « أن يكون أكثر مرونة من السبيادس ، مستعدا لأن يغير مبادئه حسب مقامات المستمعين ، لبكيف نفسه مع كل خطوة » . ويقول سان برو بعد أشهر قليلة فى هذا المناخ :

لقد بدأت أشعر بسكرة أن هذه الحياة
الهائجة ، الصاخبة ، تغمسك فيها .

> واخذ الدوار يصيبنى مع هذه الوفرة من الموضوعات التى تعبر امام عينى .
> ولا شىء ينجذب إليه قلبى من بين كل الاشياء التى تدهشنى ، ومع ذلك فكل هذه الاشياء تقلق مشاعرى ، فانسى من اكون ومن انتمى إليه

وهو يعيد تأكيد التزامه بحبه الأول ؛ ومع ذلك فإنه — حتى وهو يقول ذلك — يظل خائفا : « لا أعرف فى يومى من أحبه فى غدى » . ويتطلع ، فى يأس ، إلى شىء صلب يتمسك به ، ولكن : « لا أرى سوى أشباح تصفع عينى ، وتختفى بمجرد أن أحاول الإمساك بها » هذا المناخ — من الهياج والقلق ، من الدوار والثمل الروحى ، من اتساع التجارب الممكنة ودمار الحدود الأخلاقية والروابط الشخصية ، ومن تضخم الذات وجنونها ، ومن الأشباح فى الشارع والروح — هو المناخ الذى تولدت فيه الحساسية الحديثة .

وإذا مضينا قدما لمائة عام أو يزيد ، وحاولنا تحديد الإيقاعات والأجراس المميزة لحداثة القرن التاسع عشر ، فإن أول شىء نلاحظه هو المشهد الطبيعى الجديد ، المتميز ، والنشط ، الذى تقع فيه التجربة الحديثة . إنه مشهد من المحركات البخارية والمصانع الآلية والسكك الحديدية والمناطق الصناعية الهائلة الجديدة ؛ ومن المدن المزدحمة التى تنمو بين عشية وضحاها ، بنتائج إنسانية مخيفة فى الغالب ؛ ومن الصحف اليومية والاتصالات البرقية والهاتفية ، وغيرها من وسائل الاتصال العام ، التى تصل بين مدى لايكف عن الاتساع ؛ ومن الدول القومية القوية المتزايدة وتجمعات رأس المال المتعددة الجنسيات ، ومن الحركات الاجتماعية الضخمة التى تكافح أنماط التحديث الهابطة من أعلى بأنماط تحديثها الخاص النابعة من داخلها ؛ ومن سوق عالمى لايكف عن الاتساع ليشمل الجميع ، قادرا على تحقيق نمو مذهل ، وعلى أن يروع بالخراب والدمار ، وقادرا على كل شىء ما عدا الثبات والاستقرار . ولقد هاجم الحداثيون العظام للقرن التاسع عشر هذا المناخ فى حماسة ، وجاهدوا لتمزيقة أو تفجيره من داخله ، ومع ذلك فإنهم جميعا كانو على معرفة كاملة به ، واعين بإمكاناته ، إيجابيين حتى فى رفضهم الجذرى ، مرحين وساخرين حتى فى أشد لحظاتهم جذرية وعمقا .

ويمكن أن نشعر بتعقد نزعة الحداثة وثرائها فى القرن التاسع عشر ، وبألوان الوحدة التى تتسرب فى تباين هذه النزعة ، إذا استمعنا فى إيجاز إلى اثنين من أهم الأصوات تميزا ، نيتشة الذى ينظر إليه عادة بوصفه المصدر الأولىّ للعديد من نزعات الحداثة فى عصرنا ، وماركس الذى لا يرتبط عادة بأى نزعة من نزعات الحداثة .

وها هو ماركس ، يتحدث فى لغة إنجليزية تعوزها رشاقة العبارة لكن لاتعوزها القوة ، فى لندن عام ١٨٥٦ . ويبدأ حديثه بقوله : « إن ما يسمى بثورات ١٨٤٨ لم تكن سوى أحداث فقيرة ، مزق وشقوق صغيرة فى القشرة الجافة للمجتمع الأوربى ، غير أنها تنبىء بالهاوية ، تحت السطح الذى يبدو صلبا ، وتنم عن محيطات المادة السائلة ، التى لا تحتاج إلا إلى أن تتمدد لتفجر قارات

الصخرة الصلبة إلى شظايا » إن الطبقات الحاكمة فى الخمسينيات الرجعية من القرن التاسع عشر تخبر العالم أن كل شىء راسخ مرة ثانية ؛ ولكن من الواضح أن هذه الطبقات نفسها لا تؤمن بذلك ، ففى الحقيقة ، فيما يقول ماركس ، فإن « المناخ الذى نعيش فيه يثقل كاهل المرء بقوة ٢٠,٠٠٠ رطلا ، ولكن هل تشعر بذلك ؟ » وأحدّ أهداف ماركس إلحاحا هو أن يجعل الناس « تشعر بذلك » ، وهذا هو السبب فى تعبيره عن أفكاره بصور بالغة الحدة والإسراف ــ الهاوية ، الزلازل ، الانفجارات البركانية ، قوة الجاذبية الماحقة ــ صور ستظل أصداؤها تتردد فى الفن والفكر الحداثيين لقرننا ـ ويمضى ماركس قائلا : « هناك حقيقة عظيمة تميز قرننا التاسع عشر ، حقيقة لا يجرؤ حزب على إنكارها » هذه الحقيقة الأساسية للحياة الحديثة ، كما جرّبها ماركس ، هى أن هذه الحياة متناقضة فى أساسها :

فمن ناحية ، بزغت قوى صناعية وعلمية فى الحياة لم تتوقعها حقبة من حقب التاريخ الإنسانى . ومن ناحية أخرى ، توجد أعراض للانهيار ، تجاوز الأشياء المرعبة التى حدثت فى نهاية الامبراطورية الرومانية . وفى ايامنا ، يبدو كل شىء حاملا نقيضه . فالميكنة المزودة بقوة رائعة لاختصار العمل الإنسانى وإغنائه ، نشاهد إفقارها وإنهاكها . والمصادر الفتية للثروة تتحول إلى مصادر للعوز ، بواسطة رقية غريبة ، وتبدو انتصارات الفن كما لو كانت مشتراة بضياع الشخصية . وبالمعدل نفسه الذى يسيطر به النوع الإنسانى على الطبيعة ، يبدو الإنسان عبدا لغيره من البشر ، أو عبدا لعاره الخاص . وحتى الضوء الخالص للعلم يبدو غير قادر على أن يشع إلا فى الخلفية المظلمة من الجهالة . ويبدو كل اختراعنا وتقدمنا كما لو كان يؤدى إلى قصر الحياة العقلية على القوى المادية وتشويه الحياة الإنسانية بتحويلها إلى قوة مادية .

هذه الألوان من البؤس والأحاجى تصيب العديد من المحدثين باليأس . قد « يتخلص البعض من الفنون الحديثة ، لكى يتخلص من الصراعات الحديثة ، ويحاول الآخرون الموازنة بين التقدم فى الصناعة والتراجع فى السياسة صوب نزعة العبودية الجديدة أو الاستبدادية الجديدة » ، ولكن ماركس يدعو إلى إيمان حداثى فيما يشبه الصيغة : « من ناحيتنا ، فنحن لا نخطىء الروح الخبيث الذى يواصل إظهار كل هذه التناقضات ونعلم أن القوى الفتية الجديدة للمجتمع لكى تتقن عملها ... لاتحتاج سوى أن يسوسها رجال فتيون ــ هم العمال الاختراع الخاص بزمننا الحديث ، مثلهم مثل الميكنة نفسها » هذه الطبقة من « الرجال الجدد » ، الرجال المحدثون تماماً ، قادرة على حل تناقضات الحداثة ، والتغلب على الضغوط الماحقة ، والزلازل ، والرقى الغريبة ، والمهاوى الاجتماعية والشخصية التى يضطر المحدثون ــ رجالا ونساء ــ على الحياة فى غمارها . وما إن ينتهى ماركس من قول ذلك حتى ينقلب ، فجأة ، فرحا ، يصل رؤيته للمستقبل بالماضى ــ بالمأثورات الشعبية الانجليزية ، بشكسبير : « فى العلامات التى تربك الطبقة الوسطى ، والارستقراطية ، وأنبياء التراجع البائسين ، نميز صديقنا الشجاع روبين جودفيلو ، الخلد القديم الذى يمكنه أن يعمل تحت الأرض بسرعة ، هذا الرائد المهم ــ الثورة »

إن البرجوازية لا يمكن أن توجد دون تثوير دائم لأدوات الإنتاج ، وعلاقات الإنتاج ، وكل علاقات المجتمع ... والتثوير الدائم للإنتاج ،

والإزعاج المتصل لكل العلاقات الاجتماعية ، وعدم اليقين الدائم والإثارة ، تميز الحقبة البرجوازية عن الحقب السابقة .

إن هذة الرؤية ، على الأرجح ، هى الرؤية المحددة للمناخ الحديث . هذا المناخ الذى أحدث وفرة مذهلة من حركات الحداثة ، من زمن ماركس إلى زماننا . هذه الرؤية تتكشف على النحو التالى :

كل العلاقات الثابتة المتحجرة بذيولها من الاهواء والآراء القديمة الموقرة ، يتم اكتساحها . كل العلاقات الجديدة المنشكلة تغدو عتيقة من قبل ان تتحجر . كل ماهو صلب يذوب فى الهواء . كل ماهو مقدس يتم انتهاكه . ويدفع البشر فى النهاية إلى مواجهة ... الاوضاع الفعلية لحياتهم وعلاقاتهم بغيرهم من الناس .

هكذا ، تنقلب الحركة الجدلية للحداثة على محركيها الأوائل ، من البرجوازية ، على نحو يثير السخرية . ولكن هذه الحركة قد لا تتوقف عند هذا الحد ، فالحركات الحديثة تقع كلها فى شرك هذا الجو ، فى النهاية ، بما فى ذلك ماركس نفسه . ولنفترض أن الأشكال البرجوازية تنحلّ ، وأن الحركة الشيوعية تصل إلى مركز القوة ، فما الذى يمنع هذا الشكل الاجتماعى الجديد من أن يلقى المصير نفسه للأشكال السابقة عليه ، ويذوب متساقطا فى الهواء الحديث ؟ لقد فهم ماركس هذا السؤل واقترح بعض الإجابات التى سوف أستكشفها لاحقا . ولكن إحدى الفضائل المميزة لنزعة الحداثة أنها تترك أصداء أسئلتها مترددة فى الهواء لفترات طويلة ، بعد أن يكون السائلون أنفسهم والإجابات ، قد غادروا المشهد .

وإذا تحركنا ربع قرن إلى الامام ، إلى نيتشة فى الثمانينيات من القرن التاسع عشر ، وجدنا أهواء وولاءات وأمالا مختلفة جدا ، ومع ذلك نجد صوتا مشابها إلى حد مدهش وشعورا بالحياة الحديثة ، فقد كان نيتشة — مثل ماركس — يرى أن تيارات التاريخ الحديث جدلية وقائمة على التضاد ، على نحو انتهى بالمثل المسيحية لتكامل الروح وإرادة الحقيقة ، إلى تفجير المسيحية ذاتها . وكان من نتيجة ذلك الأحداث الصادمة التى أطلق عليها نيتشة « موت الإله » و « حلول العدمية » ، ووجد العقل الحديث نفسه وسط غياب عظيم وفراغ من القيم ، ولكن بوفرة لافتة من الامكانات فى الوقت نفسه . وهنا ، نجد ما وجدناه عند ماركس موجودا فى ماكتبه نيتشة عن « ماوراء الخير والشر » ١٨٨٢ ، نجد عالما كل شىء فيه يحمل نقيضه :

كل نقاط التحول فى التاريخ تظهر متراكبة ومتشابكة مع غيرها فى الغالب ، نمو واندفاع رائع ، متعدد الابعاد ، يشبه نمو الدغل وعراكه ، نوع من السرعة الاستوائية فى مزاحمة التقدم ، إبادة هائلة ودمار ذاتى ، بفضل النزعات الفردية التى تعارض كل منها الاخرى ، منفجرة ، متعاركة مع غيرها فى سبيل الشمس والضوء ، غير قادرة على ان تقف عند اى حد ، اى مراجعة ، اى اعتبار داخل الاخلاق المتاحة ... لا شىء سوى « لماذات » جديدة ، ولا مكان لاى صيغ مشاعية ، ولاء جديد لانعدام الفهم واللاحترام المتبادل ؛ انهيار ، إثم ، اكثر الرغبات سموا تترابط على نحو شنيع ، عبقرية النوع تنفجر فوق قرون الخير والشر : تزامن مقدور بين الربيع والخريف ... مرة اخرى ، هناك خطر ، هو منبع الاخلاق — خطر عظيم — ولكنه يقع هذه المرة فى غير محله ، على الفرد ، على الاقرب والاعز ، على الشارع ، على طفل المرء ، على قلبه على اعمق المواضع واكثرها سرية للرغبة والإرادة .

فى أوقات مثل هذه ، « يجرؤ الفرد على أن يتفرد بنفسه . ولكن هذا الفرد الجسور إلى حد التهور يحتاج ، من ناحية أخرى إلى مجموعة القوانين الخاصة به ، يحتاج إلى مهاراته وخدعه الخاصة للحفاظ على الذات

والإعلاء منها ، وإيقاظها وتحريرها » . والإمكانات عظيمة ومنذرة بالشؤم فى وقت واحد . و « يمكن لغرائزنا ، الآن ، أن تستعرض كل ألوان الاتجاهات ، فنحن لسناسوى نوع من الهيولى » . وإحساس الرجل المحدث بنفسه وتاريخه « يرقى فعلا إلى درجة الموهبة القادرة على كل شىء ، فثم ذوق ولسان لكل شىء » . وتتفتح العديد من الطرق من هذه النقطة . أما كيف يجد الرجال والنساء المحدثون المصادر التى يواجهون بها كل شىء ، فإن نيتشة يلاحظ أن هناك الكثير ، حولنا ، من أمثال « ليتل جاك هورنرز » ممن يواجهون هيولى الحياة الحديثة بمحاولة أن لا يعيشوا على الإطلاق ، فأن يصبح المرء مغمورا هو الخلق الأوحد الذى له معنى عند هؤلاء .

ويلقى نمط آخر من المحدثين بنفسه فى المحاكيات الساخرة للماضى : « إنه يحتاج إلى التاريخ لأنه الخزانة التى تحفظ فيها كل الأزياء » ويلاحظ أن لازى يناسبه فعلاً ـ لا البدائى ، ولا الكلاسيكى ، ولا الوسيط ، ولا الشرقى ـ و « من ثم يظل يحاول ويحاول » ، غير قادر على تقبل حقيقة أن الرجل الحديث « لا يمكن أن يبدو أنيق الهندام بالفعل » لأنه ما من دور اجتماعى فى الأزمنة الحديثة يمكن أن يلائمه كل الملاءمة . وموقف نيتشة الخاص من مخاطرة الحداثة هو احتضانها كلها فى حبور : « نحن المحدثين ، نحن أنصاف البرابرة لا نكون فى قلب نعمائنا إلا حين نعيش الخطر ، فالمثير الوحيد الذى يدغدغنا هو ما لاحصر له أو حد » . ومع ذلك فإن نيتشه ليس مستعدا لأن يعيش وسط الخطر إلى الأبد . إنه يؤكد تأكيدا حارا ـ مثل ماركس ـ إيمانه بنوع جديد من الإنسان ـ « إنسان الغد وما بعد الغد » ـ الذى ـ « فى وقفته المعارضة ليومه » ـ يمتلك الشجاعة والخيال لكى « يخلق قيما جديدة » يحتاج إليها الرجال والنساء المحدثون ، ليشقوا طريقهم عبر المخاطر اللانهائية التى يعيشون فيها .

إن ما هو مميز ولافت فى الصوت الذى يشترك فيه ماركس ونيتشه ليس الوقع اللاهث للصوت فحسب ، طاقته المفعمة بالحياة ، ثراءه التخيلى ، بل تحولاته السريعة العنيفة فى النغمة والمقام ، استعداده لأن ينقلب على نفسه ، وأن يسائل وينفى كل ما قال ، وأن يحوّل نفسه إلى مجال عظيم من الأصوات المتآلفة أو المتنافرة ، وأن يتمدد وراء قدراته إلى مدى لاحد لا تساعه ، وأن يدرك ويعبر عن عالم « كل شىء [فيه] محمل بنقيضه » و « كل ما هو صلب يذوب فى الهواء » . هذا الصوت تتجاوب أصداؤه ، باكتشاف الذات والسخرية من الذات ، ببهجة الذات وشكها فى آن . إنه صوت يعرف الألم والخوف ، غير أنه يؤمن بقدراته على أن يتجاوزهما ، فالخطر الهائل فى كل مكان ، ويمكن أن ينطلق فى أية لحظة ، ولكن حتى أعمق الجروح لا يمكن أن يوقف تدفق هذا الصوت وفيضان طاقته . إنه ساخر ومتناقض ، متعدد وجدلى يدين الحياة الحديثة باسم القيم التى خلقتها الحداثة نفسها ، أملا ـ ضد الأمل فى الغالب ـ أن تشفى حداثات الغد وما بعد الغد الجراح التى تؤود رجال ونساء اليوم المحدثين . وكل الحداثيين العظام للقرن التاسع عشر ، من الشخصيات المختلفة اختلاف ماركس وكيركجور ، وويتمان وإبسن ، بودلير ، ميلفل ، كارلايل ، ستيرنر ، رامبو ، سترندبرج ، دستيوفسكى ، وعديد غيرها ـ يتحدثون بهذه الإيقاعات وفى هذا المجال .

ما الذى حل بنزعة حداثة القرن التاسع عشر فى القرن العشرين ؟ لقد نمت الحداثة وتجاوزت أقصى آمالها بمعنى ما ، فقد أنتج هذا القرن الذى نعيش فيه وفرة هائلة من الأعمال والأفكار على أرقى مستوى ، فى الرسم والنحت ، والشعر والرواية ، والمسرح والرقص ، والمعمار والتصميم ، والأنظمة الكاملة من وسائل الاتصال الالكترونية ، والمجالات المتسعة من الحقول العلمية التى لم تكن قد وجدت فى القرن الماضى . ومن الممكن أن يكون القرن العشرون أكثر القرون الخلاقة سطوعا فى تاريخ العالم ، على الأقل لأن طاقاته الإبداعية انفجرت فى كل جزء من أجزاء العالم . إن تألق وعمق النزعة الحداثية

الحية ، التى تحيا فى أعمال جونتر جراس ، وجارثيا ماركيز ، وفيونتيه ، وكننجهام ، ونيڤلسون ، ودى سوڤيرو ، وكنزو تانج ، وفاسبندر ، وهرزوج ، وسيمبين ، وروبرت نيلسون ، وفيليب جلاس ، ورتيشارد فورمان ، وتوالا ثارب ، وما كسين هونج كنجستون ، وعديد غيرهم ممن يحيطون بنا ـ تمنحنا الكثير مما نفخر به ، فى عالم يظل فيه الكثير مما نخجل منه ونخشاه . ومع ذلك ، يبدو لى ، أننا لا نعرف كيف نستغل نزعة الحداثة الخاصة بنا ، فقد أضعنا الصلة أو كسرناها بين ثقافتنا وحياتنا . لقد تخيل جاكسون بولوك رسومه البارزة بوصفها غابات يمكن أن يضل فيها المشاهدون ، (وبالطبع) يجدون أنفسهم فيها ، ولكننا فقدنا فن وضع أنفسنا فى الصورة فى الأغلب ، فن تعرف أنفسنا ، بوصفنا مسهمين وأبطالا فى فن زماننا وفكره . لقد شجع قرننا فنا حديثا مذهلا ، ولكن يبدو أننا نسينا كيف نسيطر على الحياة الحديثة التى ينبع منها هذا الفن وقد نما الفكر الحديث منذ ماركس ونيتشه ، وتقدم بطرائق عدة ، ولكن يبدو أن فكرنا الخاص بالحداثة قد أصابه الوخم والتراجع .

وإذا أرهفنا السمع إلى كتاب القرن العشرين ومفكرى الحداثة فيه ، وقارنا بينهم وكتاب القرن الماضى ، نجد تسطحا جذريا فى المنظور ، وتقلصا فى المجال الخيالى . لقد كان مفكرونا فى القرن التاسع عشر متحمسين للحياة الحديثة وأعداءً لها فى آن ، مصارعين بلا كلل تناقضاتها والتباساتها ؛ وكان ماينطوون عليه من سخرية وتوتر مصدرا أساسيا لقوتهم الخلاقة . أما خلفهم فى القرن العشرين فقد جنحوا إلى الاستقطابات الجامدة والشموليات السطحية . وإما أن تُحتضن الحداثة بحماسةٍ ساذجة عمياء أو تُدان فى تعال أولبى جديد واحتقار . وفى الحالين ، يُنظر اليها بوصفها نصبا منغلقا لا يمكن أن يشكله الرجال المحدثون أو يغيروه . وتحل محل الرؤى المنفتحة على الحياة الحديثة رؤى منغلقة تقوم على القطيعة والتعميم .

ولقد حدثت الاستقطابات الأساسية فى نفس بداية قرننا ، حيث نجد المستقبليين الايطاليين ، الأنصار المشتغلين حماسة للحداثة فى السنوات السابقة على الحرب العالمية الأولى : « أيها الرفاق ، نبلغكم الآن أن التقدم المنتصر للعلم يحتم تغير الإنسانية ، هذا التغير يحفر هاوية بين العبيد الخانعين للتقاليد وبيننا نحن المحدثين الأحرار الواثقين بالبهاء السنى لمستقبلنا ، وليس هناك غموض فى هذا الكلام . إن « التقاليد » ــ وكل تقاليد العالم ملقاة معا ــ تساوى ببساطة العبودية الخانعة ، أما الحداثة فتساوى الحرية ، وليس ثم مهادنة . « التقطوا فؤوسلم ومعاولكم ومطارفكم ، وحطموا ، حطّموا المدن المبجلة ، بلا رحمة ! هيا ! أضرموا النار فى أرفف المكتبة ! اقلبوا القنوات لتغرق المتاحف ! ودعوهم يأتون ، مضرمى النار الفرحين ، بأصابعهم المسفوعة ! هاهم ! هاهم ! » . ولقد كان يمكن لماركس ونيتشه أن يفرحا ، أيضا ، بالتدمير الحديث للأبنية التقليدية ، ولكنهما كانا يعرفان الثمن الإنسانى لهذا التقدم ، ويدركان أن الحداثة أمامها طريق طويل قبل أن تندمل جراحها :

> سنغنى للحشود العظيمة التى يثيرها العمل ، واللذة ، والشغب ؛ سنغنى لتيارات المد الثورى المتعددة الألوان والاصوات فى العواصم الحديثة ؛ سنغنى للتوهج الليلى ، لدور الصناعة واحواض السفن المتألقة بأقمار كهربائية متقدة ؛لمحطات السكك الحديدية الشرهة التى تلتهم افاعى الدخان المجنحة ؛

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

للمصانع التى تصلها بالسحب خطوط دخانها المتلوية ؛ للجسور التى تعتلى الانهار كعمالقة الرياضيين ، تبرق فى الشمس بلمعان السكاكين ؛ للبواخر الجسورة .. القطارات الضخمة ... والضوء الصقيل للطائرات [الخ ، الخ]

بعد سبعين سنة ، يمكن أن نظل شاعرين بالإثارة التى يبعثها النشاط والحماسة اللتين للمستقبلين ، ورغبتهم فى أن يمزجوا طاقاتهم بالتكنولوجيا الحديثة ويخلقوا العالم من جديد . ولكن الكثير قد سقط من هذا العالم الجديد . ويمكن أن نرى ذلك حتى فى الاستعارة الرائعة : « تيارات المد الثورى المتعددة الألوان والأصوات » . فالمرء يحتاج إلى اتساع حقيقى فى الحساسية الإنسانية ، ليكون قادرا على معايشة الجيشان السياسى بطريقة جمالية (فى الموسيقى والرسم) . ومن ناحية أخرى ، ماذا جرى لكل البشر الذين اندفعوا مع تيارات هذا المد ؟ إن تجربتهم لامكان لها فى لوحة المستقبليين . ويبدو أن بعضا من أهم أنوع المشاعر الإنسانية قد مات ، حتى عندما بدأت الماكينات فى الحياة ، فنحن ، بالتأكيد ، كما فى الكتابة المستقبلية اللاحقة ، « نتطلع إلى خلق لنمط غير انسانى ، يتم القضاء فيه على المعاناة الأخلاقية ، وطيبة القلب ، والعاطفة ، والحب ، هذه السموم الآكلة للطاقة الحيوية ، الفاصلة لكهربائنا الجسدية القوية » . ولقد ألقى المستقبليون الشبان بأنفسهم ، حماسة متقدة ، على هذه النغمة ، فيما أسموه « الحرب ، العافية الوحيدة للعالم » عام ١٩١٤ . وخلال عامين ، فإن اثنين من أكثرهم قدرة على الخلق ــ الرسام النحات أو مبرتوبـرتشيونى وانطونيو سانت إليا ــ قتلتهما الماكينات التى أحباها . وعاشت بقية المستقبليين لتصبح أدوات ثقافية ، فى طواحين موسوليني ، تسحقهم اليد الميتة للمستقبل .

لقد وصل المستقبليون بالاحتفاء بالتكنولوجيا الحديثة إلى المدى البشع والدمار الذاتى الذى يضمن عدم تكرار اسرافهم إلى الأبد . ولكن حبهم الساذج للماكينات ، ممتزجا بتباعدهم المطلق عن الناس ، يتجلى مرة أخرى فى طرز أقل غرابة وأطول عمرا . نجد ذلك فى نزعة الحداثة بعد الحرب العالمية الأولى فى الأشكال المصقولة من « جمالية الآلة » والرعـويات التكنـوقراطيـة لمعهد الباوهاوس Bauhaus [الذى أنشىء عام ١٩١٩ بهدف المزاوجة بين الفن والتكنولوجيا] وأعمال [المعمارى] جروبيوس ، وميه فان در رو ، ولوكوربوزييه ، وليجير ، والباليه الميكانيكى . ونجده مرة أخرى ، بعد حرب عالمية أخرى ، فى الرابسوديات التكنولوجية التى قدمها بمكنستر فوللر ، ومارشال ماكلوهان ، وعند الثن توفلر فى « صدمة مستقبل » ، وحيث نجد فى كتاب ماكلوهان « فهم وسائل الاتصال » المنشور عام ١٩٦٤ :

الكمبيوتر ، باختصار ، يبشر بعيد للتكنولوجيا اشبه بعيد الحصاد عند اليهود ، على مستوى الفهم العالمى والوحدة . ويبدو ان الخطوة المنطقية التالية هى ... تجاوز اللغات من اجل وعى كونى علم ... ويمكن ان يكون وضع « انعدام الوزن » الذى ذهب البيولوجيون إلى انه يبشر بخلود فيزيائى ، موازيا لوضع اللاكلام الذى يمنح ابدية التناغم والسلام على المستوى الجمعى .

هذا الطراز من نزعة الحداثة يبطّن نماذج التحديث التى طوّرها علماء الاجتماع الأمريكيون بعد الحرب العالمية ، وهم يعملون فى ظل دعم الحكومات والمؤسسات فى الغالب ، ليصدروها إلى العالم الثالث . هنا ، على سبيل

المثال ، نسمع ترنيمة للمصنع الحديث ، لواحد من دارسى علم النفس الاجتماعى هو اليكس إنكلز :

المصنع الذى توجهه الإدارة وسياسات العاملين الحديثة سوف يقدم لعماله مثالا على السلوك العقلانى ، والتوازن العاطفى ، والاتصال المفتوح ، واحترام الآراء ، والمشاعر ، وكرامة العامل ، مما يمكن ان يكون مثالا قويا لمبادىء الحياة الحديثة وممارساتها .

قد يشعر المستقبليون بالأسى للنبرة الهادئة لهذا النثر ، ولكن ستبهجهم ، بالقطع ، رؤية المصنع بوصفه كائنا إنسانيا مثاليا ، على الرجال والنساء أن يتخذوا منه نموذجا فى حياتهم . وعنوان مقاله إنكلز « تحديث الإنسان » ، ومقصود بها إظهار أهمية الرغبة الإنسانية والمبادرة فى الحياة الحديثة . ولكن مشكلة المقالة ، ومشكلة كل نزعات الحداثة داخل التقاليد المستقبلية ، هى أنها ، مع كل الآلات العبقرية والأنظمة الميكانيكية التى تؤدى كل الأدوار الرئيسية ــ كالمصنع الذى هو موضوع الاقتباس السابق ـ لا تبقى للإنسان الحديث شيئا يفعله ، سوى أن يصبح وصلة فى الآلة .

وإذا مضينا إلى القطب المقابل من فكر القرن العشرين الذى يقول « لا » فى حسم للحياة الحديثة ، نجد ، على نحو مذهل ، رؤية مشابهة لما تكون عليه الحياة ، ففى ذروة كتاب ماكس فيبر « الأخلاق البروتستانتية وروح الرأسمالية » ، المكتوب عام ١٩٠٤ ، نجده ينظر إلى « الكون الجبار للنظام الاقتصادى الحديث » بوصفه « قفصا حديديا » . هذا النظام المتصلب ، الرأسمالى ، التشريعى والبيروقراطى « يحدد حياة كل الأفراد الذين يولدون داخل هذه الآلية ... بقوة لا تقهر » . إنه يقوم بتحديد قدر الانسان « إلى آخر طن يحترق من الفحم » . لقد فهم ماركس ونيتشه ــ وتوكفيل ، وكارلايل ، وميل ، وكيركجور ، وكل نقاد القرن التاسع عشر العظام قد فهموا كذلك ـ السُبل التى تحدّد بها [illegible] الحديثة والتنظيمات الاجتماعية مصير الإنسان . ولكنهم آمنوا جميعا بقدرة الأفراد المحدثين على فهم هذا المصير ومحاربته بمجرد فهمه . ولذلك فإنهم كانوا يتخيلون مستقبلا منفتحا ، حتى وهم فى قلب حاضر بائس ـ أما نقاد حداثة القرن العشرين فإنهم يفتقدون كل الافتقاد ، فى الغالب ، هذا الاتحاد الوجدانى مع أقرانهم من الرجال والنساء المحدثين والإيمان بهم ، فالبشر المعاصرون لماكس فيبرليسوا سوى « متخصصين دون روح ، حسيين دون قلب ، باطل يتوهم أنهم حققوا مستوى من التقدم لم يحققه النوع الإنسانى من قبل » . هكذا ، لا يصبح المجتمع الحديث قفصا فحسب ، بل يتشكل كل الناس فيه بقضبانه ؛ فنحن نبدأ دون روح ، دون قلب ، دون هوية جنسية أو شخصيه ـ وقد نقول دون وجود فى الأغلب . وهنا ، يختفى الرجل الحديث ، كما فى الأشكال المستقبلية والرعوية التقنية من نزعة الحداثة ، يختفى من حيث هو ذات ، ومن حيث هو كائن حى قادر على الاستجابة للعالم والحكم عليه والفعل فيه . وما يبعث على السخرية أن نقاد « القفص الحديدى » للقرن العشرين يتبنون منظور المحافظين على القفص ، فما دام الذين داخل القفص فارغين من الحرية الداخلية أو الكرامة فإن القفص ليس سجنا ، إنه يزود سلالة الباطل بالخواء الذى يحتاجون إليه ويريدونه فحسب

وإذا لم يكن لدى ماكس فيبر إيمان بالناس فإن إيمانه بالطبقات الحاكمة أقل ، سواء أكانت أرستقراطية أم بورجوازية أم بيروقراطية أم ثورية . ومن ثم فإن مرقفه

السياسى ، على الأقل فى السنوات الأخيرة من حياته ، ظل موقفا ليبراليا متحصنا دائما . ولكن عندما ينفصل تعالى ڤيبر واحتقاره للرجال والنساء المحدثين عن نزعة الشك عنده والبصيرة النقدية تكون النتيجه سياسة أكثر يمينية من اليمين الذى يمثله ڤيبر . والعديد من مفكرى القرن العشرين ينظرون إلى الأشياء من هذا المنظور ، فالكتل المتدافعة التى تضغط علينا فى الشارع والدولة ، لاحساسية عندها أو روحانية أو كرامة كتلك التى عندنا . وإذن ، أليس من العبث أن « كتل البشر » هذه (أو الرجال الجوف) لا تمتلك حق حكم نفسها فحسب بل تمتلك القوة على أن تحكمنا ، من خلال الأغلبية التى تمثلها ؟ ونرى منظور ڤيبر الأولمبى الجديد يتم تبنيه ، مشوها ومضخما ، فى أفكار أورتيجا إى جاسيت ، وشبنجلر ، وت . س . إليوت ، وآلان تيت ، يتبناه الدهاقنة المحدثون والأرستقراطيون المدعون لليمين فى القرن العشرين .

وما يثير الدهشة أكثر ، والانزعاج ، هو المدى الذى ازدهر به هذا المنظور بين دعاة ديمقراطية المشاركة من اليسار الجديد القريب العهد . ولكن هذا ما حدث ، على الأقل لبعض الوقت ، فى نهاية الستينيات ، عندما أصبح كتاب « الانسان ذى العبد الواحد » لهربرت ماركيوز الصيغة المهيمنة فى الفكر النقدى . وأصبح كل من ماركس وفرويد عتيقا حسب هذه الصيغة ـ إذ لم تقض دولة « الإدارة الشاملة » على الصراعات الطبقية والاجتماعية فحسب ، بل على الصراعات والتعارضات النفسية ، فالجماهير معدومة « الأنا » ، معدومة « الهو » ، أرواحها خالية من التوتر الداخلى والنزعة الحيوية : أفكارها ، حاجاتها ، حتى أحلامها « ليست ملكاً لها » ؛ وحياتها الداخلية « مدارة تماما » بغيرها ، فهى مبرمجة لإنتاج الرغبات التى يمكن أن يشبعها النظام الاجتماعى فحسب . هذه « الجماهير » تتعرف نفسها فى بضائعها ، وتجد نفسها فى سياراتها ، وفى أجهزة التسجيل (الهاى فاى) ، وفى المنازل ذات المستويات المنقسمة ، وفى أجهزة المطبخ » .

وقد أصبح ذلك لازمة القرن العشرين المألوفة ، الآن ، يشترك فيها أولئك الذين يحبون العالم الحديث والذين يكرهونه ، فالحداثة تتأسس بآلاتها التى يتحول بها الرجال والنساء إلى مجرد مستنسخات آلية . ولكن تلك صورة زائفة من التقاليد الحديثة للقرن التاسع عشر ، التقاليد النقدية لهيجل وماركس ، التى يزعم ماركيوز أنه يدور فى فلكها . إن استحضار هذين المفكرين ، فى الوقت الذى ترفض فيه رؤيتهما للتاريخ ، من حيث هو نشاط قلق وتناقض نشط ومعركة جدلية وتقدم ، لا يبقى على شىء منهما سوى اسميهما . وفى الوقت نفسه ، فإنه حتى عندما كان الراديكاليون الشبان يناضلون ، فى الستينيات ، من أجل التغييرات التى تمكن الناس حولهم من السيطرة على حياتهم ، كانت صيغة « البعد الواحد » تزعم أنه ما من تغير ممكن ، وأن هؤلاء البشر لم يكونوا أحياء حقا . وينفتح سبيلان من هذه النقطة . أولهما البحث عن طليعة كانت « خارج » المجتمع الحديث تماماً : « طبقة المنبوذين واللامنتمين المستغَلين والمضطهدين من الأجناس والألوان الأخرى ، العاطلين وغير المسموح لهم بالعمل » . هذه الجماعات ، سواء فى معازل الأقليات ghettos فى أمريكا وسجونها أو فى العالم الثالث ، تصلح لأن تكون طليعة ثورية ، لأن الحداثة لم تقبلها قبلة الموت بعد . ولكن المؤكد أن مثل هذا البحث لا جدوى منه ؛ لأنه ما من واحد فى العالم المعاصر « خارج » المجتمع أو يمكن أن يكون كذلك . ويبدو أن

الشيء الوحيد الذى تبقى للراديكاليين الذين فهموا هذا الأمر ، ومع ذلك تأثروا تأثراً عميقا بصيغة البعد الواحد ، لم يكن سوى العبثية واليأس .

لقد خلق الحو المتقلب للستينيات كيانا كبيرا حيويا من الفكر والجدال حول المعنى الأساسى للحداثة . ويدور أكثر هذا الفكر حيوية حول طبيعة نزعة الحداثة التى يمكن أن تنقسم ، فى الستينيات إلى ثلاثة اتجاهات ، على أساس من نظرة كل اتجاه الى الحياة الحديثة من حيث هى كل . فهناك اتجاه منسحب ، ولخر موجب ، وثالث سالب . قد تبدو هذه القسمة فجة ، ولكن الاتجاهات المعاصرة للحداثة تنحو إلى أن تكون أكثر بساطة وفجاجة ، وأقل رهافة وجدلية من تلك التى كانت منذ قرن مضى .

وأول هذه الاتجاهات ذلك الذى يكدح للانسحاب من الحياة الحديثة .، وكان أكثر دعاته أثرا رولان بارت فى الأدب وكليمنت جرينبرج فى الفنون البصرية . وقد ذهب جرينبرج إلى أن الاهتمام الوحيد المقبول للفن الحداثى هو الفن نفسه . أضف الى ذلك لن البؤرة الصائبة الوحيدة للفنان فى اى شكل وأى نوع هى طبيعة هذا النوع وحدوده ، فالوسيط هو الرسالة . وهكذا ، يغدو الموضوع الوحيد المسموح به للرسام المحدث ، على سبيل المثال ، هو انبساط سطح « القماش وما أشبه » الذى يقع عليه الرسم ، لأن « الانبساط وحده حق مقصور على الفن » . ولم تكن نزعة الحداثة ، والأمر كذلك ، سوى بحث عن موضوع الفن الخالص الذى لا يشير إلا إلى نفسه ولا شيء غيرها ، فالعلاقة الصحيحة للفن الحديث بالحياة الاجتماعية الحديثة ليست علاقة على الاطلاق . ويضع رولان بارت هذا الغياب للحياة الاجتماعية فى ضوء إيجابى بل حتى بطولى ؛ فالكاتب الحديث « يدير ظهره للمجتمع ، ويواجه عالم الموضوعات ، دون أن يمر خلال اى شكل من أشكال التاريخ أو الحياة الاجتماعية » . وتبدو نزعة الحداثة بمثابة محاولة عظمى لتحرير الفنانين من شوائب الحياة الحديثة وسخافتها . ولكن إذا كان العديد من الفنانين والكتاب ــ بل أكثر من ذلك ، نقاد الفن والأدب ــ يدينون لنزعة الحداثة هذه بتأسيس استقلال مواهبهم وكرامتها ، فإنه لم يواصل طويلا مع هذه النزعة سوى قلة قليلة من الفنانين والكتاب ــ بل أكثر من ذلك ، نقاد الفن والأدب ــ يدينون لنزعة الحداثة هذه بتأسيس استقلال مواهبهم وكرامتها ، فإنه لم يواصل طويلا مع هذه النزعة سوى قلة قليلة من الفنانين والكتاب المحدثين ، ذلك لأن أى فن بلا مشاعر شخصية وعلاقة اجتماعية محكوم عليه بالجدب والموت السريع . وليست الحرية التى تقدمها هذه النزعة سوى حرية القبر المتشكل بأجمل ما يكون والمنغلق تماما .

وهناك ، بعد ذلك ، رؤية نزعة الحداثة ، من حيث هى ثورة دائمة لانهاية لها ضد شمولية الوجود الحديث . ولقد كانت هذه الرؤية « تقاليد تطيح بالتقاليد » (هارولد روزنبرج) و « ثقافة مناوئة » (ليونيل تريلينج) و « ثقافة نفى » (ريناتو بوجيولى) فالمقصود بالعمل الفنى الحديث « أن يزعجنا بعبثية عدوانية » (ليوستاينبرج) . إنه يسعى إلى الإطاحة العنيفة بكل قيمنا ، ولا يأبه كثيرا بإعادة بناء العوالم التى يدمرها . هذه الصورة حظيت بقوة وتصديق مع تقدم الستينيات واشتعال الجو السياسى ، فأصبحت « نزعة الحداثة » فى بعض الدوائر بمثابة كلمة الشفرة التى تطلق على كل القوى المتمردة . وواضح أن فى ذلك مايخبرنا ببعض الحقيقة ، ولكن ما يترك الكثير من الحقيقة . يترك الحب العظيم للبناء ، القوة الحاسمة فى نزعة الحداثة منذ كارلايل وماركس إلى تاتلين وكالدر وفرانك لويدرايت ،

ومارك دى سوفيرو ، وروبرت سميتون . ويترك القوة الإيجابية المدعّمة للحياة التى تتواشج دائما مع التمرد والهجوم عند أعظم الحداثيين : حيث البهجة الشهوية والجمال الطبيعى والرقة الإنسانية ، فى كتابات د .هـ .لورنس ، محتجزة دائما فى عناق مميت مع الغضب العدمى واليأس ؛ وحيث شخصيات الجرونيكا لبيكاسو تصارع لتبقى الحياة نفسها حية ، حتى عندما تعانى سكرات الموت ؛ وحيث الكورس الأخير فى « الحب الأسمى » لكولترين ؛ وحيث إليوشا كارامازوف يقبل الأرض ويعانقها وسط الفوضى والكرب ؛ وحيث مولى بلوم تصل بالأنموذج الأصلى من كتاب الحداثة إلى نهايته بقولها « نعم قلت نعم سأقول نعم » .

وهناك مشكلة أخرى مع النظر إلى الحداثة بوصفها مصدر إزعاج ، فهى نظرة تميل إلى تصور المجتمع الحديث كما لو كان مجتمعا يخلو فى ذاته من الإزعاج ، وتتجاهل كل « ألوان الإزعاج المستمرة لكل العلاقات الاجتماعية وعدم اليقين الدائم والجيشان الذى ظل بمثابة حقائق إنسانية للحياة الحديثة طوال قرن من الزمان . ولقد وصف بعض الأساتذة المحافظون ما فعله طلابهم ، عندما تمردوا عام ١٩٦٨ فى جامعة كولومبيا ، بأنه « حداثة فى الشوارع » ، وذلك على نحو يفترض أن هذه الشوارع كان يمكن أن تظل هادئة ومنظمة ــ فى منتصف ما نهاتن ، مع ذلك ! ـ لو استطاعت الثقافة الحديثة إقصاء الطلاب عن هذه الشوارع ، وحجزهم فى قاعات الدراسة بالجامعات والمكتبات ومتاحف الفن الحديث . ولو كان هؤلاء الأساتذة قد تعملوا درسهم الخاص لتذكروا أن أغلب نزعات الحداثة ــ بودلير ، وبوتشيونى ، وجويس ، وما ياكوفسكى ، وليجير ، وآخرين ــ قد ازدهرت بالاضطراب الفعلى فى الشوارع الحديثة ، وحوّلت ضوضاءها وتنافر أصواتها إلى جمال وحقيقة . ومايثير السخرية أن الصورة الراديكالية لنزعة الحداثة ، بوصفها تدميرا خالصا ، قد ساعدت على ازدهار الوهم الرجعى الجديد بوجود عالم نقى من التدمير الحداثى . وكتب دانيل بيل ، فى « التناقضات الثقافية للرأسمالية » ، قائلا : « أصبحت نزعة الحداثة هى المغوى » ، إن « الحركة الحديثة تمزق وحدة الثقافة » ، و « تحطم الكونية (الكوزمولوجية) العقلانية التى تبطّن نظرة العالم البرجوازى للعلاقة المنظمة بين المكان والزمان » ، الخ ، الخ . فقط ، لو أمكن طرد الشعبان الحداثى من الحديقة الحديثة ، عندئذ يستقيم أمر المكان والزمان والكون كله . ويمكن أن يعود ، فيما يفترض ، العصر الذهبى التقنى ــ الرعوى ، ويرقد الرجال والآلات فى حبور أبدى .

وقد تم تطوير الرؤية الموجبة لنزعة الحداثة فى الستينيات ، بواسطة مجموعة غير متجانسة من الكتاب ، ضمت جون كيج ، ولورنس ألواى ، ومارشال ما كلهان ، وليلزلى فيدلر ، وسوزان سونتاج ، وريتشارد بورير ، وروبرت فينتورى . وتتزامن هذه الرؤية تقريبا مع انبثاق الفن الجماهيرى Pop Art فى أوائل الستينيات . وتتمثل موضوعاتها السائدة فى أننا يجب « أن نصحو للحياة التى نحياها » (كيج) و « نعبر الحدود ونغلق الثغرات » (فيدلر) . وكان ذلك يعنى ، من ناحية ، تحطيم الأسوار ما بين « الفن » وغيره من الأنشطة الإنسانية ، من مثل التسلية التجارية ، والتكنولوجيا الصناعية ، والأزياء والتصميم ، والسياسة . ويشجع الكتاب والرسلمين والراقصين والمؤلفين الموسيقين وصناع الأفلام ، من ناحية أخرى ، على تحطيم الحواجز بين تخصصاتهم ، والعمل معا فى ألوان من الإنتاج والأداء المشترك ، لخلق فنون أكثر تركيبا وغنى .

ويرى مثل هؤلاء الحداثيين ، الذين يطلقون على حركتهم اسم « ما بعد الحداثة » أحيانا ، أن النزعات الحداثية التى تسعى وراء الشكل الخالص والتمرد الخالص هى نزعات بالغة الضيق والتزمت والاختزال للروح الحديث . وما يسعى إليه هؤلاء الحداثيون هو الانفتاح على التنوع والغنى المتعدد للأشياء ، على المواد والأفكار التى يولدها العالم الحديث بلا كلل . لقد تنسموا الهواء النقى وبهجة الجو الثقافى الذى كان قد أصبح كئيبا ، متصلبا ، منغلقا ، على نحو لا يحتمل ، فى الخمسينيات . وأعادت حداثتهم الجماهيرية الحياة إلى انفتاح العالم وسخاء الرؤية اللذين يتمز بهما بعض الحداثيين العظام فى الماضى ، من أمثال بودلير ، وويتمان ، وأبوللينير ، وما ياكوفسكى ، ووپلپام كارلوس وليامز . ولكن إذا كانت هذه النزعة من الحداثة قد انجزت مايضاهى التعاطف الخيالى لهؤلاء العظام فإنها لم تتعلم ، قط ، استعادة لدغتهم النقدية . إذ عندما قبلت شخصية خلاّقة مثل جون كيج دعم شاه إيران ، وأنجزت مشاهد حداثية على بعد أميال قليلة حيث كان يتم تعذيب السجناء السياسيين وقتلهم ، فإن فشل الخيال الخلاق لا يقتصر على هذه الشخصية ، إن مشكلة نزعة حداثة الجماهير أنها لم تطوّر منظورا نقديا ، يمكن أن يوضح النقطة التى لابد عندها من توقف الانفتاح على العالم ، والنقطة التى يحتاج عندها الفنان الحديث إلى أن يدرك ويعلن أن بعض قوى هذا العالم لابد من ذهابها .

إن كل نزعات الحداثة والنزعات المضادة للحداثة قد تصدعت تصدعا خطيراً فى الستينيات ولكن وفرتها الخالصة ، بالإضافة إلى حيوتها فى التعبير ، ولّدت لغة عامة ، جوا نابضا بالحياة ، أفقا مشتركا من التجربة والرغبة . وكانت كل هذه الرؤى للحداثة ومراجعاتها توجهات فاعلة صوب التاريخ ، محاولات لوصل الحاضر العنيف بماض ومستقبل ، من أجل مساعدة الرجال والنساء فى العالم المعاصر كله على أن يعرفوا هذا العالم . وإذا كانت المبادرات كلها قد فشلت ، فإنها قد نبعت من اتساع الرؤية والخيال ، ومن الرغبة فى السيطرة على الحاضر . ولقد كان غياب هذه الرؤية السخية ومبادراتها هو الذى جعل من السبعينيات عقدا كئيبا . فمن الناحية الفعلية ، يبدو أنه مامن أحد ، اليوم ، يرغب فى إقامة الصلات الإنسانية التى تستلزمها أفكار الحداثة . ولذلك ، فإن خطاب الحداثة والجدل حول معناها ، الذى كان بالغ الحيوية فى العقد الماضى ، قد توقف عن الوجود الفعلى فى هذا العقد .

وانغمس العديد من المثقفين والأدباء فى عالم البنيوية ، وهو عالم مسح سؤال الحداثة من على الخارطة ، ببساطة ، إلى جانب كل الأسئلة الأخرى عن النفس والتاريخ . واحتضن آخرون صوفية « ما بعد الحداثة » التى تكدّ لترعى الجهالة بالتاريخ والثقافة الحديثة ، وتتحدث كما لو كان كل الشعور الإنسانى والتعبير واللعب والنزعة الجنسية والمجموعة المتحدة قد اخترعت لتوها ــ بواسطة ممثلى ما بعد الحداثة ــ وكانت غير معروفة أو مدركة منذ أسبوع خلا . وفى الوقت نفسه ، فإن علماء الإجتماع الذين أحرجهم الهجوم النقدى على نماذجهم التقنى ــ رعوية ، هربوا من مهمة بناء نموذج يمكن أن يكون أصدق دلالة على الحياة الحديثة ، واستبدلوا بذلك تقسيم الحداثة إلى سلسلة من المكونات المنفصلة ــ كالتصنيع ، وبناء الدولة ، والتعمير ، وتطوير الأسواق ، وتشكيل الصفوة ــ وقاوموا أية محاولة لإقامة تكامل بين هذه المكونات فى وحدة كلية . وقد حررهم ذلك من التعميمات المغالية والكليات الغامضة ، ولكنه حررهم ، بالمثل ، من الفكر الذى ينغمس بحياتهم وأعمالهم ومكانهم فى التاريخ .

وإذا كان كسوف مشكلة الحداثة فى السبعينيات يعنى تدمير الشكل الحيوى للمكان العام فإنه قد عجّل بتفكيك عالمنا إلى تجمعات لمادة خاصة ، ومجموعات ذات اهتمامات روحية ، تعيش فى جزئيات لانوافذ لها ، أكثر عزلة مما نحتاج إليه .

ويكاد ميشيل فوكو أن يكون الكاتب الوحيد فى العقد الماضى الذى كان يملك شيئا أساسياً يقوله . ولكن ما قاله كان سلسلة موجعة من التنويعات على موضوعات ماكس ڤيبر عن القفص الحديدى والباطل الإنسانى الذى تتشكل أرواحه لتناسب قضبان القفص . وفوكو ممسوس بالسجون والمستشفيات والمعازل ، وبما أسماه إرفنج جوفمان « المؤسسات الشاملة » . ولكنه ينكر إمكان وقوع أى نوع من الحرية ، على خلاف جوفمان ، سواء خارج هذه المؤسسات أو داخلها ، إذ تبتلع شموليات كل وجه من الحياة الحديثة . وهو ينمى هذه الموضوعات بقسوة استحواذية ، وتأنقات سادية بالقطع ، منزلا أفكاره على قرائه كما تنزل القضبان الحديدية للقفص ، لاويا كل جدل فى لحمنا كما لو كان يبرم مسمارا من جديد .

ويدخر فوكو أكثر احتقاره وحشية للبشر الذين يتخيلون أنه من الممكن للنوع الإنسانى أن يصبح حرا . هل نظن أننا نشعر بفورة تلقائية من رغبة جنسية ؟ لا شىء من ذلك . فنحن نتحرك فحسب بواسطة « التكنولوجيات الحديثة للقوة التى تجعل من الحياة موضوعا لها » ، منقادين بواسطة « انتشار النزعة الجنسية بفعل قوة تهيمن على الأجساد وماديتها وقواها وطاقاتها وإحساساتها ولذاتها » ، هل نمارس فعلاً سياسيا ، يطيح بالحكومات الاستبدادية ، نصنع الثورات ، تخلق مؤسسات لتأسيس الحقوق الإنسانية وحمايتها ؟ لا شىء من ذلك . فقط « تقهقر تشريعى » من العصور الإقطاعية ، لأن المؤسسات وقوائم الحقوق ليست سوى محض « الأشكال التى تجعل من تطبيع القوة أمرا مقبولا أساساً . هل نستخدم عقولنا لكشف القناع عن القمع ـ كما يبدو أن فوكو يحاول أن يفعل ؟ انس ذلك . لأن كل أشكال البحث فى الوضع الإنسانى « تحيل الأفراد من سلطة مجال علمى إلى مجال آخر فحسب » ، ومن ثم لا تفعل شيئا سوى أن تضيف إلى « خطاب القوة » المنتصر . ويغدو أى نقد أجوف ، لأن الناقد أو الناقدة « فى قبضة آلة مهيمنة ، تغلها نتائج قوتها التى نجلبها على أنفسنا مادمنا جزءا من آليتها » .

وندرك ، بعد التعرض لذلك فترة ، أنه ليس هناك حرية فى عالم فوكو ، لأن لغته تشكل نسيجا لا ينفك ، قفصا أكثر انغلاقا من أى شىء كان ماكس ڤيبر يحلم به ، فهو قفص لا يمكن أن تبزغ أى حياة منه . واللغز هو السبب الذى يجعل العديد من المثقفين يبدون كأنهم يريدون أن يختنقوا فى هذا القفص . وسر اللغز ، فيما أحسب ، هو أن فوكو يعرض على الجيل اللاجىء من الستينيات أداة تبرئة من عالم تاريخى ، تتمثل فى الإحساس بالسلبية وانعدام الحيلة التى سيطرت على العديد منا فى السبعينيات . ومن ثم فلا معنى لأية محاولة لمقاومة الظلم والقمع فى الحياة الحديثة ، مادامت أحلامنا عن الحرية لاتفعل شيئا سوى أن تضيف السلاسل إلى قيودنا . وما إن ندرك العبثية الشاملة لكل شىء حتى يمكن أن نرتاح على الأقل .

فى هذا السياق الكئيب ، أريد أن أبعث نزعة الحداثة الجدلية للقرن التاسع عشر . لقد شعر حداثى عظيم ، هو الشاعر والناقد المكسيكى أوكتافيوباز ، بالأسف ، لأن الحداثة « تقتطع اقتطاعا من الماضى وتندفع إلى الامام على نحو موصول ، فى معدل بالغ السرعة ، إلى حد أنها

لا تتمكن من اتخاذ جذر ، فتحيا يوماً بيوم : غير قادرة على العودة إلى بداياتها لتسترد قدرتها على التجدد » . وما يطرحه هذا الكتاب هو أن نزعات الحداثة ، فى الماضى ، يمكن أن تعيد إلينا الإحساس بجذورنا الحديثة التى تعود إلى مائتى عام . إنها يمكن أن تساعدنا على أن نصل حياتنا بحياة الملايين من الناس الذين يعيشون خلال صدمة التحديث على بعد آلاف الأميال ، فى مجتمعات تختلف جذريا عن مجتمعنا ــ وملايين الناس الذين عاشوا هذه الصدمة منذ قرن مضى أو يزيد . إن نزعات الحداثة السابقة يمكن أن تضىء القوى المتضادة والحاجات التى تلهمنا وتعذبنا : رغبتنا فى أن نتجذر فى ماض اجتماعى وشخصى مستقر ومتماسك ؛ ورغبتنا النهمة للنمو ــ ليس مجرد النمو الاقتصادى بل نمو التجربة واللذة والمعرفة والحساسية ــ النمو الذى يدمر كلا من المشهد الطبيعى (الفيزيائى) والاجتماعى لماضينا وصلاتنا العاطفية بهذه العوالم المفقودة ؛ ولامنا الذى لاهوادة فيه للمجموعات العرقية والقومية والطبقية والجنسية التى نأمل فى أن تمنحنا « هوية » وطيدة ، وتدويل الحياة اليومية ــ لملابسنا وبضائع منازلنا ، كتبنا وموسيقانا ، أفكارنا وأوهامنا ــ التى تنشر هوياتنا على الخارطة ؛ رغبتنا فى قيم صلبة واضحة نحيا بها ، ورغبتنا فى معانقة الإمكانات اللامحدودة للحياة والتجربة الحديثة التى تطمس كل القيم ؛ القوى الاجتماعية والسياسية التى تدفعنا إلى الصراعات المتفجرة مع غيرنا من الناس ، حتى عندما نطوّر حساسية وتعاطفا أعمق مع أعدائنا الهالكين ، وندرك ، متأخرين جدا فى بعض الأحيان ، أنهم ليسوا مختلفين عنا فى نهاية الأمر . إن مثل هذه التجارب توحدنا مع العالم الحديث للقرن التاسع عشر ، العالم الذى وصفه كارل ماركس بأن فيه « كل شىء محمل بنقيضه » و « كل ما هو صلب يذوب فى الهواء » ، العالم الذى يسقط فيه الخطر على كل شىء ، كما قال نيتشه . لقد غيرت الآلات الكثير الكثير ما بين حداثات القرن التاسع عشر وحداثاتنا ، ولكن الرجال والنساء المحدثين ، كما رآهم ماركس ونيتشه بودلير ودوستيوفسكى آنئذ ، يمكن أن يصلوا إلى اكتمالهم الآن .

لقد جرب ماركس ونيتشه ومعاصروهما الحداثة بوصفها كيانا كليا ، فى لحظة لم يكن فيها سوى جزء صغير حديث من العالم فحسب . وبعدقرن ، بعد أن طرحت عمليات التحديث شبكة لا يمكن أن يفر منها أحد ، حتى فى أبعد زاوية من العالم ، فإننا نستطيع أن نتعلم قدرا كبيرا من الحداثيين الأوائل ، ليس الكثير عن عصرهم بل الكثير عن عصرنا . لقد فقدنا السيطرة على التناقضات التى كان عليهم أن يقبضوا عليها بكل قواهم ، فى كل لحظة فى حياتهم اليومية ، لمجرد أن يعيشوا. وما ينطوى على مفارقة حقا ، هو أن الأمر قد ينتهى بهؤلاء الحداثيين الأوائل إلى أن يفهمونا ـ من حيث التحديث والحداثة التى تؤسس حياتنا ــ أفضل مما نفهم نحن أنفسنا . وإذا استطعنا أن نجعل من رؤاهم رؤى لنا ، ونستخدم مناظيرهم لننظر من خلالها إلى ظروفنا بأعين نضرة ، فسوف نرى أن هناك عمقا أكبر مما نظن فى حياتنا . وسوف نشعر باتحادنا مع البشر الذين يصارعون ، فى العالم كله ، المعضلات نفسها التى نصارعها . وسوف نعود إلى ملامسة الثقافة الحداثية الغنية الحية التى نمت من هذه المعارك ، الثقافة التى تحتوى على مصادر هائلة من القوة والعافية ، لو تعرفناها بوصفها ثقافتنا .

وعندئذ ، قد ينتهى الأمر بأن العودة إلى الوراء ربما تكون سبيلا إلى الأمام ، وأن تذكر نزعات الحداثة فى القرن التاسع عشر يمكن أن يمنحنا الرؤية والشجاعة على أن نخلق نزعات حداثة القرن الحادى والعشرين . وإذ يساعدنا هذا الفعل من التذكر على العودة بالحداثة إلى جذورها ، فإنه يجددها ويغذوها ، كى تواجه المخاطر والمغامرات التى تقابلها . إن تبنى حداثات الأمس يمكن أن يكون نقداً لحداثات اليوم وفعلا من أفعال الإيمان بحداثات ــ الغد ، وما بعد الغد ، وبالرجال والنساء المحدثين فيهما .

عبـــد الحـــكيم قاســـم

الحقائب

قصة لم تنشر

اليوم فى هذه الدار جنون ، خوار الابقار والجواميس ، ثغاء الشياه ، قراق الفـراخ ، صراخ النســاء والعيال ، البخار من القدور ، الدخان من الكوانين والأفران . والحمارة السمراء ــ فى هذا الصخب المجتاح أربعة قوائم واهنة ملتوية ، وبطن ضامر يغطيه شعر شاب سماره بياض كثير ، وذيل ناحل كالعصا ، ورقبة مهزولة تثقلها هامة هائلة هاوية . متدلية الأذنين ، وعيناها الكبيرتان تحدقان فى الأرض بلا كلال .

فإذا ماجن الليل وكسبت الزريبة بالظلام ، وصَمَّت فى الشقوق والقيعان حياة غريبة : صرير متواصل مكتوم ، زفرات قلقة متألمة ، رفة جناح منزعجة قاطعة وصرخة موجزة نهائية تهاديل مبهمة تتقلب فى جوف

الليل ، والحمارة السمراء تحدق تحديقا مرتجفا فى الظلام الدامس ، لكنها لا تزال قادرة على كدّ الطريق المترب ــ مثقلة بالأحمال ــ فى الشمس الحارقة . ظهرها الطويل نحل شعره وأثخن بالجروح الناغلة ، تمشى تدفع أمامها هامتها الثقيلة ، وعيناها الكبيرتان مفتوحتان على تراب الطريق ، لا يستحثها أحد على الإسراع ، عرفوا لها وقع خطوها البطىء المتواصل ، كأنما هى قطعة من الأرض تتحرك متئدة فى مسارها .

ألقى الولد على ظهرها زكيبة قديمة وقفز اعتلاها . ساقاه حول جنبيها مثل مجدافين غليظين وهى مركب بليدة . الولد على ظهرها ركبه ألف عفريت : يتقافز ، يصيح ، يغنى ... يطوح ساقيه بقوة . انحسر الجلباب عن فخذيه عضلين مترعين رواءا ونضارة ، الكيان الهالك يجرجر ظلاً مهتزاً على حصباء الطريق ، والشمس على الامتداد الشاسع كاشفة ، وهامات الشجر مطرقة ، والوريقات على العيدان وجوه طفلية ناعسة ، والقنوات حالمة والبنت تسير على البعد ؛ الورد على جلبابها ، تسند « الغلق » على رأسها بساعديها . عروس شهية ، أردافها تحت ثوبها تهمس ، تخفق مشبوبة مشتاقة . والحمارة تسير حوافرها تترك على التراب بصمات مستديرة متتابعة .

ازداد الولد هياجاً . ثقيل الأكتاف ، ثقيل الذراعين ، عظيم الكفين . يقبض على عرف رقبة الحمارة ، يعصر الشعر الخشن بأصابعه الحديدية ، يجلجل ضحكات عالية فى الفضاء الصامت . استدارت البنت ، ألقت عليه نظرة ثم عادت تسير ربما أطلقت أيضاً ضحكة صغيرة ؟ لأن الولد صاح صيحات شبقة مدوية



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والحمارة تسير سيرها المتأنى الذى لا يتغير ربما ابطأت البنت ، أو شلت خطوتها نظرات الولد الزاعقة برغبته ، أو إرادته المتوثبة فى ساعديه الهائلين المندفعين .. ربما ، لا يهم لكن المسافة تضيق حتى تدخل الحمارة متسللة إلى جوار البنت السائرة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

البهجة تجتاح كيان الولد كالريح العاتية التفتت البنت له : وجنتاها ناضجتان مزغبتان ، شفتاها ثمرتان شهيتان . وضع كفه على قمة كتفها ؛ هشة فى يده ، عيناها طاعة مدللة . تُنَحىٌ يد الولد عن نفسها ، يكاد الغلق أن يسقط من على رأسها ؟ أنزلته وحملته فى يدها .

امتلأ صدر . الولد بقوة عظيمة ، أحاط رقبة البنت ـ من تحت ضفيرتها بيده رقبتها نحيلة ناعمة ، تحاول إبعاد يده فلا تستطيع . استندت بمرفقها على وركه الممتلئة ، أحاط كتفها بساعده ، أدخل يده من طوق ثوبها . ثدياها صغيران ناعمان ، تتأوه مبهورة خجلة ، وهو يلهث لهاثا عاليا ولعابه يبلل شفتيه .

البنت تتعثر تكاد تنكفىء على وجهها ، ملهوجة تعدل غطاء رأسها احتملها الولد من تحت إبطها ، رفعها فى الهواء ، ثم وضعها على الحمارة . وجهها لوجهه ، الغلق يتطوح فى يدها ، والحمارةتحتها تسير خطوها الواهن الدؤوب . أخذ البنت الى صدره العريض : يقبّل رقبتها ، يعضّ شفتيها ، يعصرها إليه،جلبابها إنحسر عن ساقيها ، أزاحه لأعلى ، عرى ظهرها وأحاطه بساعديها ، دفنت وجهها فى رقبته وهى تئن أنيناً مرتجفاً لاهثاً .



ثقلت خطوة الحمارة من حملها ، ازداد اقتراب خشمها من الأرض حتى كاد يحفّ بالتراب ، لكنها تسير خطوتها المتواصلة الكئيبة الإيقاع .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الصق الولد فخذيه بجنبى الحمارة ، أشرع ركبتيه ، أدخلهما تحت وركى البنت العاريتين ، ومن ظهرها دفعها إليه حتى أصبحت محمولة على فخذيه العاريين ، قبض عليها بقوة ، دفعها إليه دفعة أخيرة حتى استقرت ، شهقت شهقة عميقة وانغرس سنها فى لحم كتفه الصلب ، وبدأت أصابعها تضعف عن مقبض الغلق حتى خلته فسقط متدحرجاً ، والحمارة تسير بالجسدين المتحاضنين .

ياله من فعل شنيع حملته الحمارة السمراء القديمة على ظهرها ، إثم قبيح فى الضحى العالى ، فى هذه الشمس الكاشفة . هامات الشجر مطرقة صامتة ، وجوه الورقات الطفلية تصحو دهشة ، والقنوات كابية أسيفة .

إ حتمـلى العقاب أيتها الحمارة السمراء ، إحتملى العقاب الذى سوف يحل . الويل لك .

بدأت الحمارة تهزل حتى أصبحت عظاماً متساندة ، اتسعت عيناها تدمعان بلا انقطاع حتى عميت وأصبح العمر كله ظلاماً مبهماً مُخَوَّنا بالهمسات والصراخ والفوضى أصابها الخبال ، مطارق الـرعب تدق رأسها ، تنوشها تدفعها ، تجرى تتخبط فى الحيطان .

سـعدى يـوسـف

حقيقـــة

الآن ، تعبرُ بى روحُ الخريفِ
على ريحٍ
وسبعِ وريقاتٍ
وقنطرةٍ
كيف انتهيتُ إليها ، والمساءُ على باريس
يهبط مشدوداً بأذرعةٍ على النوافذ ؟
كيف استَضرمتْ
ورَمتْ أثوابها ، كى ترانى ؟
لا الطريقُ إلى بوذا طريقى
ولا معنى حِراء معى ...
هل كنتُ أرقبُ فى المقهى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التفاتَتها

ونصف دورةِ كرسيٍّ ؟

هل انطلقتْ من ساحةٍ لم أجدها فى الخرائطِ ؟

هل جاءت بلا سببٍ من المحطةِ ؟

لكنى لمستُ يداً على قميصىَ فى المقهى

لمست يدا ،

حتى ارتعشتُ

وحتى غامَ فى بصرى مرأى الزجاجِ ...

شجيراتُ الهُلامِ

ونسوةٌ يرحلن فى أثوابهنَّ

ولونُ مائدةٍ ترنح واستقر مُرَنِّحاً ،

لى المنظر السِّرّىُّ

لى ما تتركُ الشفتان

لى العظمُ الذى علكتْهُ أنيابُ الكلابِ

ولى الخرافةُ :

أنْ أُلامسَ ما تناءى

أنْ يكونَ اللصُّ جارى

أن تكون سجارتى عيداً

وأن أرِثَ المياه طليقةً من ألفِ جسرٍ ،

لى الأصابعُ

والمنابعُ فى لهاثِ الجذرِ

لِى البيتُ العجيب ...

والآنَ ، تعبرُ بى روحُ الخريف ...
هل الريحُ التى دخلت عندى
بسبع وريقاتٍ
وقنطرةٍ
هى الحقيقةُ ؟
لو أنَّ المساءَ مضى ، غُفْلاً
كأىِّ مساءٍ ...
هل أكلِّمُهُ فى وحشة الطُّور ؟
لو أنَّ المساءَ أتى
محمَّلاً بالهدايا
هل سأحفظُهُ فى غفلتى ؟

فلتهبَّ الريحُ
ولتكن السبعُ الوُريقاتُ فى جيبى ...
لأمْشِ على قناطرى
ولتَطِشْ منىّ السهامُ ...
فمن يدرى ؟
لعلَّ بها سهما سيغرقُ فى الماءِ الذى أَجِدُ ...

سـليمان فيـاض

اللـوحـة

استوقفنى . نظرت إلى وجهه . عرفته للتوّ ، بعينيه الواسعتين ، الغائرتين فى محجرى العينين ، الزرقاوين ، بفمه المزموم ، وأسنانه القصيرة ، وفكّيه المتقبضين . ماتزال أسنانه كاملة ، ويبدو ، لأول وهلة ، كأنه اهتم . وجه أشقر لا أنساه ، فوق عنق دقيق ، وقوام لوحىّ . ياه . محمود المنيسى ؟ أين أنت الآن . ثلاثون عاما مرت ، بل أربعون ، منذ رأيته فى المنصورة ، يسير وحيدا أبدا . لا أعرف له أسرة ، لا أعرف عنه أكثر من أنه طالب بالثانوى ، يمشى على شاطىء النيل ، من « طوريل » إلى « شجرة الدرّ » بطول المدينة . يحلم بكلية الحقوق ، وبأن يكون زعيما لحزب ، مثل (أحمد حسين) ، يحلم بآلاف السرادقات والمؤتمرات ، ويخطب ، فى داخله ، خطبا نارية ، لا يسمعها سواه . يشوّح أحيانا بيديه ، فى انفعال مؤثر ، ثم ينتبه للمارة ، ينظرون إليه ، فيسترد ملامحه ، ويسرع الخطو ، إلى أن يشعر بالأمان ، فيعود إلى ما كان فيه : الحلم ، والقول . يملّ القول فى سريرته ، فيسرع إلى خارج المدينة ، يسير بين قضبان القطار ، المزدوج المسار . عندئذ ينسى نفسه ، ويرفع صوته ، مخاطبا الحقول ، وأعمدة التليفونات ، كأنها بشر ، وأمة ،

ـــ محمود . أين أنت الآن ؟ ماذا فعلت فى الدنيا ؟

قال من بين أسنانه ، وهو يبتسم ، بسخرية ، بمرارة :

ـــ لى أربعون عاما ، انتظر زبونا لا يأتى أبدا . أود أن أقف فى ساحة المحكمة ، أدافع عن أحد ، أى أحد . أخبرنى : ألم يضربك أحد ؟

ضحكت . قلت :

ـــ لا . لماذا ؟

عاد يسأل :

ـــ أليست لك قضية لم ترفعها ، أوقضية رفعتها وحكم فيها ضدك .

ضحكت . قلت :

ـــ لا . لماذا ؟

قال برجاء :

ـــ افعلها . اضرب أحدا . دع أحدا يضربك . ابحث عن قضية تخصك أو تخص اى أحد . أريد أن أترافع ، أن أظهر مهاراتي ، واقف مترافعا نظير هذا الموقف ، سآخذ أجرا ، قرش صاغ فقط ، سأتكلف أنا القضية كلها .

هذه المرة لم أضحك . أوقعنى صديقى القديم فى محنة وقلت :

ـــ ألك مكتب ؟

قال بلهفة :

ـــ نعم فى هذا الشارع . بالقرب من هنا خذ هذه البطاقة ، بها العنوان ، والتليفون . البطاقة الألف أو الألفان ، لا أذكر . أعطيت مثلها لغيرك ، فى الطريق ، فى المحكمة ، فى المحال التجارية . لكن لا أحد يأتى إلى ، لا أحد يطلب عونى . عذرا ، بل لا أحد يمد لى يد العون .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وعدته خيرا . فمن أعرفهم لا يخلون من المشاكل ، وربما يكونون بحاجة إلى رفع قضية . وعانقته مرة أخرى . وانصرفنا . نسيت أن أسأله كيف يعيش إذن وكيف ينفق على مكتبه ، ونفسه ، وكسوته ، وطعامه ، وشرابه ؟ هل تزوج ؟ هل صار له أولاد ؟ وأقلقنى أمره أيا ما ، ثم نسيته بضع سنين .

ـــ ٢ ـــ

وقعت عيناى على اسمه ، فى ذيل عمود ، بصحيفة حزبية ، معارضة . كلماته سياسية ، عالية النبرة ، كأنه لا يزال يخطب . قرأت العمود من أوله إلى آخره . بدا لى ثقيل الظل ، تخلو كلماته من البهار ، والفكاهة ، والمفارقة ، والسخرية . جادّ وجاف أكثر مما يطيقه قارىء صحيفة . مبعثرة الأفكار ، والفقرات ، فلا يربط بينها رابط يذكر . تذكرت (يونس شلبى) فى (مدرسة المشاغبين) ، فمحمود المنيسى ، لا يجمِّع بدوره . أدركت أنه الآن عضو بحزب ، لا يبحث عن زعامة ، ولكنه يبحث عن موطىء قدم ، عن مساحة يقول فيها كلماته ، ويقينا أنه لا يأخذ أجرا ، فالحزب هالة بغير قمر ولا شمس ، والحزب أفقر من الفقر ، يحيا من الهبات والعطايا والإعلانات ، من الوطن ، ومن خارج الوطن ، لم أستطع أن أفرح له . وامتلأت نفسى بالمرارة .


ع بسیوک ۹۱

ـــ ٣ ـــ

لقيته عفواً ، مرة ثانية ، فى الشارع نفسه ، وربما فى مكان اللقاء ذاته . كان غائر العينين ، أكثر مما كانتا ، شاحبا ، تحولت شقرته إلى صفرة وسواد . وصار (مصفوط) الخدين . بدا لى جوعه واضحا ، حرمانه من النوم المريح طويلا . عانقته بحرارة ، حابسا رغبتى فى البكاء . قلت له :

ـــ تعال نجلس على مقهى (الحرية) ، ونشرب شيئا . أنا أدعوك .

قال لى :

ـــ ادعنى للغداء .

صحبته إلى (ركن الكباب) ، كان معى بعض المال قررت التنازل عنه الآن . طوال الطريق ، لم يقل شيئا . ولم أسأله عن شىء . كنت فقط حريصا ، وقد جمعتنا لحظة حزن ، على ألا نعثر فى رصيف ، أو نصطدم بسيارة ، أو عمود نور ، أو أحد المارة ، أو تزل قدم أحدنا فى بالوعة مكشوفة الغطاء .

جلسنا . طلبنا الطعام ، والشراب المثلج ، وظللنا صامتين . أخشى السؤال ويؤجل هو القول ، فكل نبضة فيه تنتظر الطعام ، فرائحة الشواء تفوح

حين انتهينا من الطعام ، نظرت إليه . قد بلغ الستين فيما أظن ، وشاب كل شىء فيه . لحيته التى لم يقترب منها موسى . شعره الذى لم يقترب منه مقص . اللحية أخفت بعض الشىء ، كونه يبدو أهتم ، كونه غائر الخدين . فجأة ، وقد شرب وشبع ، قال متضاحكا :

ـ الآن . أود النوم .

قلت له :

ـــ نم على المنضدة . وسأطلب شايا وصحيفة . صاحب المحل وخدمه يعرفوننى . نم واسترح .

لكن بدلا من أن ينام انفجر يبكى بحرقة ، جاء بسببها الجرسون ، وصاحب المقهى ، وصبى الجرسون . فأشرت إليهم مطمئنا ، فذهبوا ، ومسح دموعه بمنديل قديم ودسه فى جيبه مرة أخرى . وبدا يحكى لى ما لم أسأله عنه : عاد إلى البيت قبل شهر . رآها ، زوجته الفنانة . قال :

« رسامة ، عانس مثلى ، أحبتنى ، وعشقتها . رسامة من الدرجة الثانية ، تقيم أحيانا معرضا . تبيع أحيانا لوحة . تعمل مدرسة بمدرسة . أحيانا تعلم الرسم لسيدة مطلقة ، أو أرمل ، أو عانس ، تملك بيتا فاخرا ومالا وافرا . كانت تنفق علىّ وعلى البيت والأولاد . ولم تقصر فى حقى فى شىء »

رآها ، زوجته الفنانة ، جالسة أمام لوحة ، ترسم وجها لرجل ما .
قال :

« رجل لا أعرفه ، وسيم ، معبر الوجه . ترسم له لوحته العاشرة ، لحلم ، بدا لى أنها لم تحققْه قط . لم تصل إليه أبدا . لم أسألها عنه ذات مرة . عزّت علىّ نفسى فلم أسأل . خشيت دائما أن أسألها ، فأفقدها » .

كان الأولاد حولها ، أحدهم صغير فى حجرها ، يرقب ما تفعله أمه ، والآخران منبطحان على سجادة الصالة يرسمان . قال :

ـــ« وأنا الذى لا يجد زبونا . ولم يفلح وكيل مكتب فى جلب زبون . أنا الوحيد الذى لا يعمل ، ولا يؤجر . لا يجد فرصة لعمل ، ولا أجر «وهذه المرأة تعمل . حتى أولادها يعملون » .

التفتت نحوه لحظة . وابتسمت ، ثم عادت إلى لوحتها . قال :

« ذهبت إلى المطبخ . لا أعرف لذلك سببا ، ولا هدفا . فكرت : لماذا جئت إلى المطبخ ؟ لم يكن فى فكرى عمل شاى ، أو إعداد لقمة ، أو شرب كوب ماء ، من ثلاجتها ، من مطبخها . كل شىء هنا يخصها : المطبخ ، والبيت ، والأولاد . وأنا .. واجهة هذا البيت . الفحل الذى منحها هؤلاء الأولاد ، ظلٌ رجلٍ لها بدلا من ظل الحائط ، حمارها الذى يجعر فى الدار . أنا اللمسة الأخيرة للديكور المنزلى ، للوحة حياتها بين الناس . الضرورة المحرقة لحاجة امرأة إلى الجنس » .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خرج من المطبخ . تجول فى غرف البيت القليلة . السرير منكوش . الدولاب مفتوح . بعض الأحذية متناثرة ومقلوبة . قال لنفسه :

« السيدة ، امرأتى . لاوقت لديها . فالسيدة ترسم » .

كانت اللوحات فى كل مكان . لوحات لوجوه ، ولمناظر طبيعية ، ولأجساد رجال ، ولأجساد نساء . ولوحات سريالية ، وتكعيبية ، وتجريدية . وما لاأدريه . لوحات على الخشب ، والقماش ، والورق ، والزجاج ، بأطر ، وبدون أطر . فوق المقاعد ، وبجانب الجدران . قال :

« خيال حر ، متوثب ، يعمل ، لا يكل عن العمل ، والتجسّد . يسجن فوق المساحة ، مجرد المساحة ، مايتراءى لروح لم أمتلكه قط »

عاد إلى المطبخ ، وسحب سكينا . قال :

« ركبنى عفريت لم أعد معه أنا ، حملت السكين . وبدأت من حيث لا ترانى . رحت أشق اللوحات بالسكين . أُصَلِّبها من أعلى إلى أسفل ومن يمنة إلى يسرة . أشقها بيسر . أقد وأقط لوحات جرت فيها ريشتها بثقة ، ويسر . سمعت ، فى الصالة ، أصوات التمزيق . سمعت صوتها يقول : محمود . ماذا تفعل ؟ عندئذ » .

ذهب محمود نحوها . بدأ فى شق ما ترسمه . طعن رجلها فى القلب ، ثم قده وقطه . قال :

« العجيب ، أنها لم تصرخ . لم توقفنى . الاولاد ، فقط ، هجموا على . عندئذ خافت هى عليهم . كانت الأم أقوى من الفنانة . اندفعت تجذبهم بعيدا عنى ، فالسكين فى يدى . ربما كنت قد قتلت به أحدهم ، وقتلتها » .

جمعت الأولاد ، وفتحت الباب ، وخرجت ، وصفقت الباب وراءها ووراءهم . قال :

« لم أسمع طرقها لائذة بباب جار . لم أسمع نزولها على السلم ، لم تأخذ معها أى شىء ، أى ثياب ، ولم أكن قد تركت لها لوحة واحدة . وجلستُ هامداً ، لا أبكى ، لا أشعر بفرح ، ولا بندم ، لا شىء فى داخلى سوى الخواء . ومن حولى كانت لوحاتها الممزقة ، تحوم حولها روحها ، تفوح منها رائحة عرقها . لا يزال العرق يفغم أنفى »

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نظر إلى هامدا . قال :

« مر شهر . لا أعرف أين ذهبت ، لا هى ، ولا الأولاد . حتى المدرسة هجرتها . السيدات اللاتى كانت تعلمهن الرسم لا يعرفن لها طريقا . والأهل ؟ لا أعرف لها أهلا . وهى لم تعرف لى أهلا . أتعرف أنت لى أهلا ؟ ! »

محمود أمين العالم

محمد كامل حسين
ومنظومته الفكرية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

■ لعل أبرز ماتتسم به ثقافتنا العربية ؛ بل ممارساتنا السياسية والاجتماعية والاقتصادية عامة ، هو تجلّيها فى أشكال متجزئة متفرقة متناثرة لا يكاد ينتظمها إطار نظرى شامل محدد . حقا ، إن كل تعبير وكل ممارسة ـ مهما تكن ـ هى جزء من منظومة فكرية أكبر ، سواء توفر الوعى بها أو لم يتوفر . ولكن ما أكثر ما تطمس هذه المنظومة الفكرية الأكبر ، عجزا عن استشرافها وتنميتها ، أو إخفاءً لحقيقتها . وكثيرون هم المفكرون العرب الذين لهم اجتهادات عميقة فى مختلف مجالات المعرفة من اجتماعية واقتصادية وتاريخية وعلوم نفسية وأدبية ولغوية وفلسفية وعلمية خالصة . ولكن ما اندر أن نجد بين هؤلاء المفكرين من تجلت اجتهاداته فى نسق فكرى نظرى شامل ، يتطور ويتكامل على مدى حياته الإنتاجية الفكرية . ما أكثر الجُزر المتناثرة وما أقل القارات والدُنى المتلاحمة المتراكبة فى ثقافتنا العربية الحديثة .

● ● ● ●

ولعل الطبيب الجراح والمفكر والأديب الدكتور محمد كامل حسين ، أن يكون واحدا من هؤلاء المفكرين النادرين الذين تشكل أعمالهم منظومة فكرية تترابط فيها وتتسق مجالات ثقافية مختلفة ، تمتد من العلوم الطبيعية إلى العلوم الإنسانية ، ومن مباحث الواقع إلى مباحث القيم المعيارية ، ومن قوانين المادة والحياة والإنسان إلى قوانين الإيمان ، دينيا كان أو غير دينى . ورغم هذا فما أقل ما يلقاه هذا العالم المفكر من اهتمام علمى واجب[1] .

لقد وُلد محمد كامل حسين فى ٢٠ مارس ١٩٠١ وتُوفى فى ٦ مارس ١٩٧٧ . ولهذا فإن لقاءنا معه فى هذه الكلمات فى هذه الأيام بالذات ، هو احتفال بميلاده وبذكرى وفاته فى آن واحد .

وقد يكون من المتعذّر الإلمام فى هذا المجال الضيق إلماما تفصيليا بفكر محمد كامل حسين الذى تضمه كتابات عديدة متنوعة ، هى كتاب « متنوعات » الذى صدر عام ١٩٥٤ و « التحليل البيولوجى للتاريخ » الذى صدر عام ١٩٥٧ و « وحدة المعرفة » الذى صدر عام ١٩٥٨ و « الوادى المقدس » الذى صدر عام ١٩٦٨ و « الذكر الحكيم » الذى صدر عام ١٩٧١ و « الشعر العربى والذوق الحديث » عام ١٩٧١ و « النحو المعقول » عام ١٩٧٢ ، فضلا عن العديد من المقالات الفكرية والعلمية واللغوية والأدبية التى نشرت متفرقة ولم تجمع ولم تنشر بعد فى كتاب .

ورغم تنوع موضوعات هذه الكتابات ، فإنها جميعا ينتظمها نسق منهجى وفكرى شامل . وسوف أكتفى لضيق المجال بتقديم لوحة سريعة لأبرز ملامح هذا النسق المنهجى والفكرى فى أهم كتبه متخذاً من كتابه « وحدة المعرفة » نقطة انطلاق إلى منظومته الفكرية عامة . ففى هذا الكتاب بعض العناصر والخيوط التى سبق أن عبر عنها فى كتابه « متنوعات » وفى روايته « قرية ظالمة » وفى كتابه « التحليل البيولوجى للتاريخ » ، كما سنجد كتاب « وحدة المعرفة » مُشِعا فى كتبه اللاحقة ، ولهذا فإن الانطلاق من هذا الكتاب يتيح لنا رؤية شاملة لمنظومته الفكرية عامة فى اكتمالها النظرى .

فى مدخل كتاب « وحدة المعرفة » نكاد نقرأ جوهر أطروحته : « فى الكون نظام وفى العقل نظام والمعرفة هى مطابقة هذين النظامين » ... النظامان من معدن واحد ، والمطابقة بينهما ممكنة لما فيها من تشابه . ولو لم يكونا متشابهين لاستحالت المعرفة [صفحة ١] . والكتاب هو محاولة للبرهنة النظرية على صحة هذه الأطروحة وصواب التطابق بين النظامين . ولكن .. كيف نقول بهذا التطابق ومعرفتنا الإنسانية لا تزال ناقصة مشتتة ؟ يتساءل محمد كامل حسين ، ويرى أن سر هذا النقص والتشتت هو أن البحث فى المعرفة الإنسانية بدأ بدراسة الإنسانيات ، على حين أنه كان ينبغى أن يبدأ بدراسة الواقع المادى . النظام الكونى يبدأ من أسفل إلى أعلى ونظام المعرفة بدأ من أعلى إلى أسفل ومن هنا كان الاختلاف . [ص ٤] ولهذا فعلينا ـ كما يقول محمد كامل حسين ـ أن نعيد بناء المعرفة الإنسانية بناء منهجيا جديدا يتيح لنا توحيد المعرفة فى نظام واحد يتطابق مع النظام الكونى . وهناك بغير شك حجة عملية تؤكد هذا التطابق كما يقول محمد كامل حسين هى « ما حقق العقل من قدرة على التحكم فى

---

[1] أحب أن أنوه بهذه المناسبة برسالة الدكتوراه القيمة عن الفكر الدينى لمحمد كامل حسين التى قدمها الباحث التونسى نور الدين نويرى إلى جامعة السوربون عام ١٩٨٥ .

كثير من الأمور الطبيعية » ولكن المهم هو أن نسعى لإقامة الحجة النظرية على تطابق النظامين . ولن يتم هذا إلا بقلب الهرم المعرفى فبدلا من أن يقف على رأسه بالدراسات الإنسانية ، نعيده إلى قاعدته المادية الطبيعية . فبهذا يعود التطابق بين النظامين ويصبح الواقع والمعقول شيئا واحداً . وإذا كان الهرم المقلوب يذكرنا بماركس ، فإن تطابق العقل والواقع يذكرنا بهيجل . على أننا حتى الآن لا نزال فى مجال الفرض . فلننتقل مع محمد كامل حسين إلى مجال الإثبات .

يزيح محمد كامل حسين من طريقه البحثى بعض المناهج المعرقلة للبحث العلمى مثل الغائية التى تجعل من الغايات منطلقا لوجود الأسباب وتفسيرا لها ، والثنائية التى تقيم مسافة زائفة بين المتعارضات ، والرؤية الخطية للزمن التى لا تدرك اختلاف وتنوع اتجاهاته ، والمفهوم الشيئى للحقيقة ، على حين أن الحقيقة علاقة بين الأشياء . ثم يتجه بعد ذلك إلى نتائج العلوم الطبيعية ليؤسس لنا النظام الجديد . فيبدأ من البسيط إلى المعقد فالأشد تعقيدا . ولكل مجال من هذه المجالات قانون خاص ، ولهذا تتفاضل أو تتراتب القوانين بتصاعدها من البسيط إلى المعقد فالأشد تعقيدا . وعندما نتحدث عن القوانين فإننا نتحدث فى الوقت نفسه عن الأشياء . فالأشياء تجسيم للقوانين . ولنبدأ بالأصل . وكلمة الأصل هنا عند محمد كامل حسين لا تعنى أولية زمنية ، وإنما تعنى أولية تركيبية . فى الأصل كان هناك شىء واحد له قدرة على الاتحاد مع أشباهه على نسب مختلفة . وهكذا تكوّن البروتون والإلكترون . ثم نشأت عن هذا الاتحاد الذرة التى تكونت بها القوانين الكيميائية . ثم استمر الاتحاد بين الذرات فكان الجزىء وكانت القوانين الفيزيائية . وهنا نشأت فجوة فى الطبيعة ، فجوة من القلق المادى مهدت لوثبة نوعية جديدة . وبازدياد الاتحاد بين الذرات وخاصة باتحادها مع ذرة الكربون يخرج مركب جديد هو المادة الحية . وباتحاد جزيئاتها تخرج الخلية التى تكتسب قوانين جديدة مختلفة عن القوانين الطبيعية هى المرونة والتكيف والمقاومة .

وباتحاد الخلايا وتكاثرها يتشكل أعضاء منها . وهنا تبرز الفجوة القلقة الثانية بين الحيوان والإنسان بعد الفجوة الأولى بين المادة والحياة . وبازدياد التعقيد باتحاد الخلايا وتشكلها فى عضو خاص هو المخ يبرز قانون جديد أعلى هو المعنويات . والمعنويات هى النتيجة الطبيعية لتعقد العضو العصبى فى الإنسان وهو المخ . وينشأ العقل ، وهو جهاز إلكترونى قادر على التذكر والتمييز . وتذوق الجمال وتجسيد المعنويات . وتنشأ ملكة جديدة هى الكبح أى قدرة الكائن على الامتناع عن عمل ما وإن كان قادرا عليه . وقانون الكبح هو الضمير وهو أعلى القوانين الإنسانية . والضمير تركيب أعلى من التركيب المحدد للإنسان ولهذا فهو ينتسب ويصدر ويعبر عن قوة أعلى من الإنسان . إنها ذات عليّة عالمة قادرة مريدة تعمل فى حياة الانسان ولكنه غير قادر على تصويرها على حقيقتها ، إنها الله .

هذه هى البنية التفاضلية أو التراتبية التى يصور بها محمد كامل حسين نظام المعرفة ونظام الكون وهو يصوغ لكل مستوى من مستوياتها قانونه وقواعده وسماته الخاصة بالتفصيل الدقيق المستند إلى معرفة علمية دقيقة . على أن النظام فى مجمله يتسم بأمرين : الأول هو أن أصوله بسيطة وأنها تزداد تعقيدا حتى تصل إلى الإنسان وما فوق الإنسان . والثانى أن هذا النظام نظام

تصاعدى يقوم على ترتيب مستقر ثابت ، يبدأ من البروتون والإلكترون حتى ما فوق الإنسان .

ويرفض محمد كامل حسين أن يوصف نظامه الفكرى بالمادية ، ذلك لأنه فى قمة نظامه ، هناك ما هو فوق الإنسان . على أن هذا لا يخالف القول ـ كما يؤكد هو نفسه ـ بأن حياة الإنسان كلها . مادية كانت أو معنوية ـ ليست إلا نتيجة لوظائف أعضائه [ص ١٤٢] . فهناك أصل فسيولوجى طبيعى للعقل والمعنويات جميعا ، أصل فسيولوجى للحب والفن والأخلاق ، حتى للإيمان نفسه « ولا يعنينا ما يؤمن به الإنسان ما دام يؤمن بشىء . لأن الإيمان مهما يختلف موضوعا يدل على نظام فى التكوين العقلى المخّى » [ص ١٧١]

هذه باختصار شديد هى اللوحة التى يقدمها محمد كامل حسين للعلاقة الحميمة المتطابقة بين نظام المعرفة ونظام الكون . والواقع أن تأصيله لمختلف أشكال التعبير والسلوك الانسانى المادى والمعنوى والنفسى والفكرى تأصيلا فسيولوجيا ، وتفسيره لبنية المخ وعملياته المختلفة تفسيرا إلكترونيا يعدّ رؤية ريادية مبكرة لمناهج واتجاهات علمية وعلاجية أخذت تسود خلال السنوات الأخيرة فى مجالات الأبحاث العصبية والنفسية . ولعلنا نجد فى كتابه « متنوعات » إرهاصا ببعض ما جاء فى كتابه « وحدة المعرفة » وخاصة فى مقاله النقدى لعلم النفس التحليلى الفرويدى .

إلا أن النظام الكونى الذى يعرضه محمد كامل حسين يكاد يكون نظاما جاهزا ثابتا نهائيا ، وهو إن صح فإنه يعنى أن التطابق بينه وبين المعرفة نهائية وثابته كذلك حقا ، إن هدف المعرفة الإنسانية هو التطابق مع قوانين وحقائق الواقع المادى ، إلا أن هذا التطابق ليس تطابقا نهائيا ثابتا بل هو تطابق نسبى تقاربى وهو عملية تاريخية طويلة لاحد لنهايتها ، وهى ليست عملية سلبية بل عملية مؤثرة ومغيرة كذلك فى بنية النظام الكونى نفسه . أما من ناحية المعرفة بالحقائق والقوانين الإنسانية ، فليس هناك تطابق نهائى لأنه ليس لها نظام جاهز ثابت نهائى . لأن الخبرة الإنسانية دائمة الاختلاف والتغير والتجدد بذاتها وبفضل المزيد من المعرفة بها .

وبرغم الأهمية الكبرى لدراسة الأصول الفسيولوجية للمعنويات الإنسانية ، فإنه لا سبيل ـ فى تقديرى ـ لإدراك صحيح لهذه المعنويات بغير دراسة أصولها وجذورها التاريخية والاجتماعية كذلك . وهى دراسة أساسية وإن تكن مفتقدة تماما فى منظومة محمد كامل حسين . ولهذا تكاد هذه المنظومة أن تكون امتداداً معاصرا للمدرسة المادية الميكانيكية فى القرن الثامن عشر ، وإن كانت مادية محمد كامل حسين تتجاوز ميكانيكية تلك المادية ، وتتميز بأنها مادية الكترونية وراء طبيعية لو صح التعبير . قد نختلف أو نتفق مع هذه الرؤية الكونية الإنسانية الشاملة ولكنها رؤية ذات عمق واتساق . وهى ليست مجرد اقتباس من فلسفة صومويل الكساندر كما لمح عباس محمود العقاد فى مقال قديم له فى الأخبار فى ١٩٦٢/١١/١١ بعنوان « اقتباس أو توارد خواطر » ، وإنما هى ثمرة للثقافة العلمية الفلسفية والموسوعية العميقة لمحمد كامل حسين ولجسارته الفكرية فضلا عن خبرة حياته الخصبة .

وفى كتابه « التحليل البيولوجى للتاريخ » سنجد إرهاصا منهجيا ونظريا لكتاب « وحدة المعرفة » . وهو كذلك محاولة للكشف عن تفاضلية أو تراتبية القوانين الموضوعية التى تحدد نظام الأحداث التاريخية . وفى هذا الكتاب يرى محمد كامل حسين أن التاريخ هو أثر الزمن فى كائن بعينه هو الانسان وهو يرى أن مطلق الزمن عامل

قوى فى تكييف أحداث التاريخ وتحديد أسلوبها ونظامها . وكما وجدنا فى كتابه « وحدة المعرفة » أن قوانين الإنسان لها جذورها فى القوانين البيولوجية ، سنجد للتاريخ جذوره البيولوجية كذلك فى هذا الكتاب . فالبيولوجيا كما يقول هى علم يبحث فى أثر الزمن فى الكائنات الحية من حيث النمو والانحلال والتطور ، والتاريخ يبحث فى أثر الزمن فى ما هو إنسانى . [ص ١١] ويقسم[٢] محمد كامل حسين الحياة الإنسانية إلى أقسام ثلاثة : الأول هو الحياة الداخلية وتقوم على الغرائز ولا أثر للزمن عليها . لأن طباع الإنسان ثابتة على حد قوله . والثانى هو الحياة الخارجية أى النشاط السياسى والاجتماعى . ويتخذ أثر الزمن فيها شكلا دوريا ، مما يذكرنا بابن خلدون وإن كانت الدورية عند ابن خلدون لا ترجع إلى أثر الزمن وإنما إلى أسباب اجتماعية واقتصادية . والقسم الثالث وهو الحياه العقلية ويتخذ أثر الزمن فيها شكل اطراد ونمو . ثم يأخذ محمد كامل حسين لإثبات فرضياته هذه فى تحليل شامل لتاريخ مختلف أوجه النشاط الإنسانى من شعر وفنون وحياة سياسية واجتماعية ومدنية وعقلية ودينية ، وبرغم هذه الرؤية البيولوجية للثبات وللدورية التى تكاد أن تكون شكلا آخر من أشكال الثبات فى وصفه لما يسميه بالنشاط الغريزى والنشاط السياسى والاجتماعى ، فإنه يجعل العقل القوة المطردة النمو فى حياة الانسان ، بل يجعل العقل وانتشار العلم السبيل لتحقيق عصر المساواة والعدل والسلام فى العلاقات الدولية . وهو يكاد يجزم بحسب رؤيته الدورية . بحتمية الحرب العالمية الثالثة ، وإن كان يقول بأنه « لن يمنع قيامها إلا شىء واحد هو ازدياد قوة الجماهير ، وقدرتهم على التفكير ، واحتمال عدم خضوعهم لقادتهم حين يؤمرون أن يقتلوا ويقتلوا . [ص ٦١]

وبرغم من المنطق المتسق للبناء النظرى لهذا الكتاب واستناده إلى معرفة بالغة الغنى فى مختلف جوانب المعرفة الإنسانية إلا أنه فى الحقيقة يستند إلى نفس المنهج الذى طالعناه فى « وحدة المعرفة » الذى يقوم على إفراغ الحركة التاريخية والإنسانية من آلياتها الاجتماعية وتفسيرها بقوانين مفارقة لها . فهو مثلا يفسر حركة التاريخ بمطلق الزمن جاعلا من الزمن قوة مفارقة للأشياء ، ذات ذاتية متميزة ، والواقع أنه لا وجود للزمن إلا فى ارتباطه بحركة الأشياء نفسها ، وهو يتغير بتغيرها وبحسب قوانينها الموضوعية . وهو ـ كمثال أخر ـ يجعل من **الملل** مصدرا لدورية الحركات السياسية والاجتماعية بل والتغير الدورى فى الأشكال الأدبية والفنية ، لا فى موضوعاتها التى تؤكد ثباتها . والملل عنده ليس من « صفات النفس » كما يقول فى كتابه « الذكر الحكيم » [ص ١٥٧] وإنما هو « من أوضح صفات العقل الذى يعتمد فى عمله على ما يرد إليه من حواس هى أشد ما يكون إحساسا بالتعب والملل » إنه اذن يفسر الدورية فى الأمور السياسية والاجتماعية والثقافية بعوامل حسية نفسية عقلية مختلطه وهى جميعا مفارقة لقوانين الحركة الاجتماعية . وهو عندما يتحدث عن الغرائز الثابته يذكر منها الخير والشر والحرية والشرف والعدالة والكفر والإيمان وموضوعات الآداب والفنون وهى فى الحقيقة مفاهيم وقيم اجتماعية تختلف باختلاف الأوضاع والمواقف وليست غرائز ثابتة لا أثر للزمن فيها . على أن اختلافنا مع منهجية هذا التحليل البيولوجى للتاريخ لا يقلل من قيمته كمحاولة لصياغة بنية نظرية شاملة فى حركة التاريخ فى مختلف تجلياته الفردية والاجتماعية والسياسية والثقافية ، أرقى

---

٢ فى كتاب « معارك فكرية » لكاتب هذا المقال ملخص تفصيلى نقدى لكتاب « التحليل الايديولوجى للتاريخ » . راجع صفحة ١٣٩ ـ ١٥١ [الطبعة الثانية : دار الهلال] .

من المنهج الوصفى الحدثى التجزيئى المسطح الذى يسود العديد من دراساتنا التاريخية . ولعلنا نجد فى هذا الكتاب تأثرا بالإطار العام لفلسفة شبنجلر التاريخيـة ، إلا أنه يختلف بل يناقض هذه الفلسفة ، إذ ينتهى إلى الدعوة بل التبشير بعالم جديد من العلاقات الفـردية والاجتمـاعية والدولية تقوم على المساواة والعقلانيـة والعلم والعدالـة والسلام . [ص ٧٧ ـ ٨٣]

وإذا كان العقل هو القوة المطردة النمو والتى تتحقق بهـا المساواة والعـدالة والسـلام فى هذا الكتـاب ، فإن الضمير هو هذه القوة فى روايته « قرية ظالمة » ، على أننا سنجد فى النهاية أنه لابد من تواؤم هاتين القوتين : العقل والضمير ، فى بناء العالم الجديد الذى يبشر به محمد كامل حسين .

وقرية ظالمة رواية أدبية ، رغم غلبة الطابع الفكرى على موضوعها الجهير المباشر . إنها روايـة ذات أطروحـة . وروائيتهـا تنبع من بنيتهـا الأوركسترالية ومن توزع أطـروحتها بـين شخصيات متنـوعـة مختلفـة متحـاورة متصارعة ، كما تنبع من وحدة الأثر الجمالى والأخلاقى لبنيـة موضـوعها أى لمضمـونها الكـلّى . وأغلب فصول الروايه يقع فى أورشليم فى يوم واحد هو يوم الجمعة ، يوم صلب المسيح . وتكاد مقدمة الرواية أن تلخص موضوعها على النحو التالى :

« لم تكن دعـوة المسيـح إلا أن يحتكم النـاس إلى ضميرهم فى كل ما يعملون . فلما عزموا أن يصلبوه لم يكن عزمهم إلا أن يقتلوا الضمير الإنسانى » ثم تنتقل المقدمة إلى ما يمكن أن يُعدّ كشفا لبعد من أبعاد مضمون الرواية وليس لمجرد موضوعها المحـدد : « فليست أحداث هـذا اليوم من أنباء القرون الأولى بل هى نكبات تتجدد كل يوم فى حياة كل فرد . فالناس أبدا معـاصرون لـذلك اليـوم المشهود » [ص ٣] . ثم تبدأ الرواية التى تنتقل بنا بين مجتمعـات ثلاثـة فى أورشليم ، الأول هـو مجتمـع بنى إسـرائيل والثـانى مجتمع الحـواريين والثـالث مجتمع الرومان . وبـالرغم ممـا يتسم به كـل مجتمع من هـذه المجتمعـات من موقف عـام من مسـألـة الصلب ، فبنى إسرائيل يتعجلون صلب هذا الذى يفسد دينهم ويمـزق وحدتهم . والحواريون أتباع المسيح يبحثون عن طـريق لإنقـاذه والـرومـان لا يهمهم إلا حفظ النظـام العـام ، وتكريس سيطرتهم مهما كلف ذلك من قسوة وعنف وإسالة دماء . فإننا نجد داخل كل مجتمع من هذه المجتمعـات مستويات من الخلاف والاختلاف بين شخصيات بعضها شخصيات تاريخية وبعضها متخيل ، ومواقف بعضهـا تاريخى وبعضها متخيل ، مما يفجّر باستمرار حواراً بين أفكار جوهرية هى خلاصة الخلاصة فى حياة الإنسان فى كل العصور . وقد يبلغ هذا الحوار حد الفُرقة العاطفية بين رجل الاتهام المـوكّل بـإدانة المسيـح وبين زوجتـه التى تتساءل : كيف يصلب إنسان يقول بأن الله هو الحب . وقد يبلغ الحوار حد القتل وتمزيق الجسد كما حدث بالنسبة للجنـدى الـرومـانى الـذى أحب « المجـدليـة » واعتنق المسيحية وامتنع عن أن يفشى لقائده سرَّايتيح له اقتحام مدينة أعدائه . وقد يكون هذا الحوار مجرد خلاف فكرى بـين الحوَاريـين حول المـوقف من صلب المسيـح ، هـل

يمارسون العنف إلا نقاذه ، أم يكتفون بالانتشار لنشر دعوته التى هى فى جوهرها ضد العنف « أحبوا أعداءكم » ، وقد يكون الحوار مجرد حوار فكرى كذلك حول العلاقة بين النظام والضمير ، أو بين العقل والضمير ، أو حول معنى الحب والإيمان وكبح الشهوات أو حول العلاقة بين القوة الحيوية وقوة العقل وقوة الضمير ، أو حول مغزى الإظلام فى لحظة صلب المسيح ، إلى غير ذلك .

وهكذا يشيع فى بنية الرواية حوار صراعى فكرى متصل عبر أقسامه الثلاثة بين شخصياته المختلفة حول مواقف ومفاهيم وقيم إنسانية أساسية ، مما يعطى للرواية رغم سيادة الطابع الفكرى فيها ، مذاقا وتوترا أدبيا فنيا .

وبرغم توفر المفهوم المسيحى عبر الروايه ، الذى يتمثل أساسا فى الدعوة إلى المحبة والسلام ، والانتقال من القيم الحسية الخارجية إلى عالم الضمير الفردى الداخلى ، فالضمير هو المعبد الحقيقى وليس مجرد العبادات ، فإن الرواية تجنبت تقديم صورة الصلب وعبرت عنه بالإظلام ، تأكيدا للرؤية الإسلامية التى تقول بأن الصلب لم يتم وإنما « شبه لهم » . هذا إلى جانب دعوة واضحة إلى فصل الدين عن الدولة ، التى تعد تجسيدا لقول المسيح « أعطوا ما لقيصر لقيصر وما لله لله » ، وإن كانت إلى جانب ذلك ـ صدى لما كان يدور فى المجتمع المصرى فى مرحلة صدور الرواية [عام ١٩٥٤] من صراع حاد على السلطة بين ثورة يولية الناصرية وحركة الاخوان المسلمين . فما أكثر الفقرات المعبرة عن ضرورة الفصل بين الدين والدولة ، مثل : « إن الذين يدعمون النظام بالدين يخطئون فى حق الدين . إن النظام من عمل الانسان وهو ناقص وخاضع للتطور ولا يجوز ذلك على الدين » [ص ١٠٠] ومثل « أما أن يحاول الدين أن يغير نظاما بنظام فعمل لا يتعلق به . ثم إن النظام الجديد لا يلبث أن يصبح فى حاجة إلى تغيير . لأن هذه الأنظمة تتكون وتقوى ثم تنهار لأسباب خارجة عن الدين ، خارجة عن سلطان الفرد » [ص ٢٢٧] .

وكما بدأت الرواية بمقدمة ، تنتهى بخاتمة خلاصتها الدعوة إلى المواءمة والتوازن بين قوى ثلاث تعمل فى حياة الناس ، هى **القوة الحيوية** وما فيها من غرائز وشهوات ونزعات ، **وقوة العقل** وما فيها من قدرة على المعرفة **وقوة الضمير** وما فيها من إدراك للحق والباطل . فتكون القوة الحيوية مصدرا للنشاط وقوة العقل دليلا وقوة الضمير مانعة لهما من الشطط .[ص ٢٢٩ ـ ٢٣٣] .

ونكاد نتبين فى هذه الدعوة إلى المواءمة بين هذه القوى الثلاث ، حدة القوانين الثلاثة الطبيعية والانسانية ومافوق الإنسانية التى أصلها وفصلها محمد كامل حسين فى كتابه « وحدة المعرفة » .

وإذا كانت « قرية ظالمة » تعبر عن صورة مصغرة رمزية لتاريخ إنسانى ظالم مستمر فى ظلمه ، فإن « الوادى المقدس » هو البديل وهو القرية العادلة الخيرة فى مواجهة هذه القرية الظالمة . و « الوادى المقدس » هو كتاب من أواخر كتب محمد كامل حسين . وهو ليس رواية . فليس فيه أحداث أو شخصيات . ولكنه يتضمن معالم أخلاقية وروحية وقيمية لمدينة فاضلة جديدة يسعى لبنائها محمد كامل حسين عبر حديث حميم ـ طوال الكتاب ـ معك أنت أيها القارىء . على أنه ما يلبث أن يقول لك فى نهاية الكتاب « تحدثتُ إليك طويلا ، وعرضت عليك أمورا كثيرة تتعلق بنفسك ، ولم أقف لاسألك من أنت ؟ أما وقد انتهيت من هذا الحديث ، فأحسب انى فى الواقع كنت أتحدث إلى نفسى . على أنى أرجو أن يكون هناك من يصلح له هذا الحديث كما أظن أنه صلح لى » [ص ٢٠٧] .

« الوادى المقدس » كما يقول فى مطلع كتابه هو البقعة من الأرض ، وهى القطعة من الزمن ، وهو الحال النفسية التى تسمو فوق طبيعتك وطبيعة الأشياء ، فوق ضرورات الحياة ، بل حدود العقل . هو حيث يكون إيمانك بما تؤمن به إيمانا قويا خالصا لا يشو به شك ولا يعتريه ضعف » [ص ٥] . « وهو حيث تسمع صوت ضميرك صريحا واضحا آمرا بالخير فى غير تردد كأنه صوت الله » [ص ٦] « الوادى المقدس يكون حيث تريد وحين تريد ، لا يحده مكان ولا زمان ولايحده تعريف ولا وصف بعينه . فحيثما تطهرت نفسك وحيثما أحببت حبا خالصا ، وحيثما عملت عملا جميلا ، فثم واديك المقدس »[ص ٧]

والتطهر ليس صفة نفسية إنسانية عند محمد كامل حسين بل هو مظهر من مظاهر قانون كونى عام هو الاستقطاب . وهو ـ كما يقول ـ « موجود فى الجماد والنبات والحيوان وفى الطبيعة الإنسانية » [ص ٤٧] من الإبرة الممغنطة إلى الاستقطاب الرأسى فى النبات ، إلى الاستقطاب الحركى فى الحيوان ، إلى الاستقطاب النفسى فى الإنسان . « فى الإنسان ، الله هو القطب ، والمستقطب هو النفس البشرية » [ص ٤٧] .

وتكاد نظرية الاستقطاب عند محمد كامل حسين أن تذكرنا ـ مع الاختلاف ـ بنظرية التجاذب الكلى فى الفلسفة الرواقية ، بل لعل رؤية محمد كامل حسين فى التطابق بين النظام الإنسانى المعرفى والنظام الكونى أن تقترب ـ مع الاختلاف ـ من نظرية التوافق مع الطبيعة عند الرواقيين كذلك .

وكتاب « الوادى المقدس » على تنوع موضوعاته هو فى الواقع وقفة مستأنية عميقة فى قمة الهرم الكونى المعرفى حيث يسود قانون الضمير وما فوق الإنسان وتكاد تتم به وتكتمل منظومة محمد كامل حسين الفكرية . ولهذا قد لانجد جديدا فى كتابه « الذكر الحكيم » مما يضاف إلى هذه المنظومة . فالكتاب هو دراسات فى القرآن الكريم للمسلمين وغير المسلمين ، وللعرب وغير العرب ممن نشأوا على التفكير الحديث لتقريب القرآن من أفهامهم ، ولكن أهم ما يميز هذه الدراسات هو أنها محاولة لتفسير القرآن تفسيرا نفسيا ، وهو يعدّ بهذا امتدادًا للبعد النفسى فى منظومته الفكرية . على أن أخطرها فى هذا الكتاب هو محاولة تفسير إعجاز القرآن على أساس نظرية يقول بها محمد كامل حسين فى النقد الأدبى تقوم على مفهوم « قوة التعبير » . فهو يرى أن معجزة القرآن تكمن أساسا فى قوة تعبيره عن النفس الإنسانية عامة والنفس العربية خاصة ، وعن روح أهل الصحراء بوجه أخص . [ص ١٦٥ ـ ١٨٠]

هذه إشارات عامة لبعض معالم المنظومة الفكرية لمحمد كامل حسين ، لم تتشكل دفعة واحدة وإنما تطورت وتكاملت عبر سنوات حياته ، وقد نتفق معها أو نختلف ، وقد نرى فيها رغم الحرص على المواءمة تغليبا للعقل والعلم أحيانا ، وتغليبا للضمير والإيمان أحيانا أخرى ، وقد نرى فيها احتفالا بالجانب المادى الطبيعى الفسيولوجى والجانب الأخلاقى الفردى التطهرى ، وتجاهلا للقوانين الموضوعية للواقع التاريخى والاجتماعى ، ولكنها تبقى برغم هذا ، رؤية ذات أبعاد علمية ومعرفية وجمالية وأخلاقية ودينية متسقة ، تستشرف أنبل أشواق الإنسان فى الحب والسعادة والتقدم والسلام .

تحية للمفكر والعالم والإنسان محمد كامل حسين فى هذه الذكرى المزدوجة لميلاده ووفاته .

الـــزمـــرد تمـــرد

تقدمت واجهة زجاجية لامعة كالبلور لا أرى من الداخل جيوش نمل أحمر تزحف مجنحة بجناح واحد تخترق صدغى الأيمن يتقدم تجمع كبير صوب الجبهة ينهش الشرايين تتمدد نبضها يضرب سمعى يشهر آلاف المدى تجتز الشعيرات الدموية الصغرى يلتهمها بمقاريض دقيقة تئز تحت فروة رأسى لم أعد أستطيع حملها ثقلت تواريخى أصابعى تضغط بعنف موضع الألم توقف الـزحف المتمادى الأم الجـافية صلبـة وضاغطة بجنون يعتصر الأم الحنون بصيلات الشعر تزأر منتصبة ملتوية منتحرة المنبت تفر عصافير الفكر وطوفان النمل يعلو ينال دواخلى يصعد عفونة وانشراخا فى الحلق صاح بى سيد الفلك ممتطيا عربة فارهة

« انج من بلد لم تعد فيه روح »

قال الجنوبى

« لا » للعربة السفينة

« قلبى الذى نسجته الجروح

قلبى الذى لعنته الشروح

يرقد الآن فوق بقايا المدينة

وردة من عطن »[1]

أتقدم اركن جبهتى على قضيب معدنى يؤطر الواجهة الزجاجية يتلاطم بحر البلور برودة تسرى سلاما

---

(١) وردة الأزل أمل دنقل

وجيزا فى رأسى نظرت فإذا بحارس ليس بشاب ولا هو بكهل رأسه نار وجسده ثلج بينهما رتق فلا النار تلج الثلج ولا الثلج يلج النار[٢]

ـــ من أنت ما اسمك ؟

ـــ محمية بتواريخى من الذين يعيشون فى أيامهم لست منهم

ـــ ممنوع

أرى خلف واجهة البلور امرأة بشعر مستعار مهوش على الموضة تضع كفها بين فلقة فخذيها بدت تضاريسها فى البنطلون الجلدى القصير أعلاها مثلث برميودا المميت

أين قرأت ؟

الحب فى زمن الكوليرا[٣]

هل مات ؟

برميودا إحدى جزر الأنتيل المحتلة من بريطانيا العظمى لم تعد لم نعد وعادوا فى بنطلون برميودا شربوا بحر الجنوبى الكاريبى وبحرنا فى زمن الكوليرا المحصن لا يموت

« هل أتاك حديث الجنود »

« إنهم لا يرجعون »

قالوا :

« إن يأجوج ومأجوج مفسدون فى الأرض »[٤]

قالوا :

ياذا النون المصرى [٥] فأقم لنا سدا لا يستطيعون له نقبا

قلت :

ياعبد الناصر نيران الحرب تثقب جدار القلب

---

(٢) عرجت الى معراج نامة واسم الحارس عبيد

(٣) أجوس مع جارسيا ماركيز فى متاهة العشق

(٤) « ويخلق ما لاتعلمون » من آيات الذكر الحكيم

(٥) ذو النون الحكيم ولد فى صعيد مصر العليا (٢٤٦ هـ ـــ ٨٦١ م) جاب الدنيا على سجادة إيزيس السحرية وكان عارفا بأسرار الهيروغليفية وعلوم الكيميا أفرد له ابن عربى ترجمة أسماها"النجم الساطع المجيد"ولعبد الناصر قلب العقيق .

تنفض المرأة شعرها المستعار تشتعل حولها النيران الحارس وموظف الاستقبال يتسابقان بيد كل منهما منفضة يلتقط أحدهما رماد سيجارتها الدخان يغيم المرئيات استل النمل برودة القضيب السيخ ينغـرز فى جبهتى أتقدم بقع ضوئية تنفجر فى بؤبؤى نصال ضوئية تغور فى رأسى شىء يصدمنى الحارس لابد على حوافّ الانفجار ومضات معدنية حمراء رصاصية الحارس لابد يمنعنى لا أستطيع يقبض روحى أن أفتح فمى ينفجر غصبا عنى ختمت عليه بيدى أمد الحقيبة يعبث بداخلها لا شىء « لا » مجرد كلمة اندست فى تلافيف الورق ليست مدية المدى كلها فى رأسى تجتز بغير رحمة دمك مسفوح ياذا النون أمام عينى ثقب فى جدار القلب لاشىء استريحى لحظة يتبادل الهمس مع موظف الاستقبال بيده لفافة ورق ملتوية على نفسها كأوراق البردى التقطها من حقيبتى لابد وكأنى أعرفها المرأة جوارى تغوص بجلدها فى جلد المقعد تتداخل ألوان الطيف على حواف انفجار الضوء تهاجمنى روائح عرق أنثوى وخلطة تبغ أمريكى تنفذ فىّ عين الموظف تزننى وعين الحارس تفتش أوراقى جوفى يشتعل بسائل نارى يتدفق لاأستطيع لا أقدر معذرة أريد أن أزيل الآثار بنفسى لا بأس عاملة

النظافة ستأتى فى الحال استريحى أنهد على المقعد خلا الذى بجوارى ألمحها بازاء واجهة البلور تطالع الطريق بضيق يتطاير رذاذ عطر ينالنى تتأفف مستترة تحت قدمى بركة صغيرة عفنة تعوم عليها مناديل ورقية تتقلص غارقة فى السائل وتنكمش أقنعة الوجوه ذائبة

شبه لى أنى سمعت اسمى تقدمت فإذا بجمع كبير يبدو على سيمائهم آيات الانتظار قسم المخ والأعصاب بيدى اللفافة منطوية على وجعها كأوراق البردى رسم المخ يفرده الحكيم تظهر مومياء آنى الكاتب محمولة فى الناووس[٦] قرابينى المقدسة مكشوفة لعين ماعت إيزيس تائهة فى أحراش رأسى وذات الوجه الشفقى نفتيس منكفئة على صدرى

« فلا أقسم بالشفق والليل وما وسقَ والقمر إذا اتسق لتركبن طبقا عن طبق »[٤-٧]

الكاهن سم يحرق البخور من مسك وتبغ أمريكى وكافور ينثر الماء من قارورة حرارة حور تتصل بلحمى سلوك تنتهى بلاصقات مطاط شفاف فوق جبهتى وخلف أذنى شاشة الجهـاز ترتسم عليهـا سفينتى بغير مجاديف النجاة أين الجبل الذى لايموت ياأمل أين لا عاصم لى لا ناصر العهد أتى مسارات ضوئية غريبة تسرق نبضى ذبذبة كهربية أسقط فى هاوية مائية ينقطع التيار أغرق فى عرقى تتحد الأصوات فى الظلام ضدى

أم الأشياء الحية تسكن الشاشة أنثى تسافر شمس الزمرد على جسدها تستل الشعاع الأخضر من هيمنة الظلام ذو النون الحكيم يعاود تثبيت لاصق المطاط النافر تقودنى صوب حقول السلام جميزة تظللنى هضاب

---

(٦) حاشية زمرد من سفر الموتى بردية الكاتب المصرى آنى الجالس أبدا القرفصاء يدون الزمن

(٤ ــ ٧) سورة الانشقاق ينشق لها قلبى

وجبال ضوئية أصعدها على الشاشة طبقا عن طبق ثقلت صخرة قلبى تواريخى تتدحرج منى بويضات زمردية فى بحر البلور تبيض لآلئ الذكرى[٨] أصعد من قديم الروح المخبوء يسوح فى أقاليمى الجوانية والد البدايات نائية على الشاشة يظهر مستسرا فى شعاع هرمى رأيته فى جمع من زمرد أهلى يجلس القرفصاء والدنيا بين ركبتيه جسده كله فى بريق الزهرة وعطارد النهر العذب فى نقرة إبهامه الأيمن وبحار الملح فى نقرة إبهامه الأيسر يحيط بدلتا ذراعيه صدر الجميزة مورقة لا عدة لأوراقها أسماء معلقة فى أسماء بحر من زجاج كالبلور ينبسط أمامه كل حين يندلع البريق من عيون جسده يلتقط ورقة يسكب عليها قطرة مياه عذبة وقطرة مياه ملحة ويختم عليها بأختام سبعة ثم يطلقها فى بحر البلور ويأتى بسفر من أسفار الدنيا التى بين ركبتيه يسطر فيه كلمة السر يقول

ياكاتب الحقيقة كتابة الحقيقة بأقلام الحقيقة وكتابة المعرفة بأقلام المعرفة وكل كتابة بأقلامها تسطر فمن هو بمستحق أن يفتح له السفر ويفك أختامه ؟[٩]

أخذتنى حيرة الكلمة وتذبذب قولى فى موقف القلقلة قطب جد[١٠] غلبنى بكاء مر لما رايتنى لا أستحق أن يفتح لى السفر لم أعرف كلمة السر

ـــ من أنت ما اسمك ؟
ـــ أَنسيته أم اننى أُنسيته فى بحر البلور لما رايت جهلى حجاب رؤيتى علمى حجاب رؤيتى
ـــ من عرف الحجاب أشرف على الكشف وللحقيقة الف قناع قلم كاذب

وجدتنى أقبض على قلم مقصوف قلت دع روحى تدخل الحضرة لا تذرنى لملتهم الأحشاء والاثنين وأربعين عقربا تغتذى بالدماء

قلت دعنى أدخل الحضرة ، عباد الشمس يتململ فى حزنه ورق الجميزة يسقط فى بحر البلور تمهل لا أعرف كلمة السر لكنى أردت أن أدمر اللؤم يوم كيل الكلمات إنما الماضى يرفض أن يموت والمستقبل يأبى أن يولد قلت شفيعتى سيدة الزمرد من تشع الشمس على جسدها من تظهر الصورة منذ البدء وثعبان الجحود يرقد فوقها عكر زبرجد شهورها تمساح القلب الهامد

شفيعتى صانعة نفسها والصحارى تطلق أرانب فوضى تعيث فى سنينها ثقوبا فى جدار القلب والرداء المخترم الذى يكسو الروح وقت انكسار الروح من تحب المُدَثِّرة جسده مرهوبة الصوت

---

(٨) نرجسة لمحمود درويش على مرمى حجر من فضة القمر
(٩) النفرى يدخلنى مدخل صدق الى معراج نامة فأدخل سفر الرؤيا برفقة يوحنا وشيخى عبد الكريم الجيلى صاحب الإنسان الكامل فى معرفة الأواخر والأوائل
(١٠) من أحكام تجويد الذكر الحكيم

ـــ من أنت ؟
ـــ الا تعرفها ؟
ـــ وهل عرفها أحد ؟

وجوه ثلاثة تطل عليّ من فوق أرنب وتمساح وثعبان تحول بيني والمدخل البعيد تعلوه علامات القوة والحياة والأمان ونقش على بوابة الماضي يرفض أن يموت والمستقبل يأبى أن يولد فى الظلمة تبرق الوجوه المُقَنَّعة وأيدٍ مطاطية القفازات لزجة الملمس ترفع الغطاء تكتم أنفاسى رائحة خانقة هاربة منى لاصقات المطاط تنحشر فى أذنى غشاوة على سمعى سميكة على عينى نصال مدى مسنونة تندفع فى جسدى وراحوا يصرفون بأقلامهم صريرا بعثرنى شعاع زمرد يكتبنى أبصرته يخفق فى هواء الشاشة بجناحى صقر يدخل سفر التحولات مترعا بالزمرد عاريا بصدر أنثوى ورأس عنقاء يسحب وراءه سحابة غبار القرون الطويلة وهم يسحبون نفسى يطوونها على هيئة فرس أسود يطوحونها فى الظلام مهرتى تركض مخطوفة القلب فى أخدود مسدود شقوقه زواحف بأجساد أرانب عقارب محدقة تلسعنى إبرها بسم ازعف والمهرة مخطوفة القلب تركض مفتوحة الأحشاء الدودة الثعبان فى فمها أسنان تمساح كالأوتاد تلقف لحمى فى شدقها يصرخ ياشفيعة الزمرد فإذا بالمهرة تقدح بحافرها البرق وذات الصوت المرهوب تنفجر بصهيل المهرة شد أزرى فوق صهوتها تعلقتُ بريشة منْ جناح الصقر وهو يعبر سماء الشاشة مترعا بالزمرد تمرد تاركا خلفه سحابة غبار القرون الطويلة

وجعلت تفتح عينى وفى سمعى تردد الزمرد تمرد تمرد تمرد .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سامى خشبة

لويس عوض ... ومسألة : الجهل بالثقافة العربية

ليس فى مقدور أحد ان يقلل من أهمية الدور الكبير الذى لعبه لـويس عوض فى سبيـل تطويـر ثقافتنـا المعاصـرة ، ولن يتهم أحد بالإسراف فى الثناء على جهوده ، فى مجالات التعريف بتيارات الثقافة الغربية ـ الحديثة والمعاصرة ـ وجـذورها : من الفلسفـة والفن إلى الفكر السياسى والاجتماعى ، إلى مراحل تطور الفن الدرامى إلى الشعر إلى التاريخ السياسى والتراجم إلى الرواية وانواع الأدب القصصى . ودور لويس عوض فى التنظيم النقدى والنقد التطبيقى والتاريخ للفكر المصرى الحديث دور غير منكور بصرف النظر عن تحفظات البعض على نقله مناهج النقد فى الغرب نقلا ميكانيكيا غالبا (مثلما فعل الكثيرون من جيله ومن الجيل التالى له) وبصرف النظر عن تضخيم دور بعض الشخصيات المريبة او الغامضة وتفسيره لادوارهم تفسيرا يخرج على الاتجاه العام لفكر لويس عوض نفسه (مثلما فعل فى رسمه لشخصية الجنرال يعقوب وتفسيـره لدور هـذا الرجـل اثناء تـواجد الحملـة الفرنسية فى مصر) . بل إنه يمكن ـ مع الأمانة الكاملة مع النفس ومع الحقائق ـ النظر إلى علاقة بعض مما كتبه لويس عوض بمـراجعه ، نظرة تعتبر التـاثر اكثـر من اعتبارهـا النقل ، ودور هـذه الكتب فى التبصير بكثير من القضايا الفكرية والنقدية الكبرى . دورلا ينكر ايضا على كل حال .

غير أنه لن يقلل من دور لويس عوض ، ولن ينقص من مكانته الكثير ، إذا ألقينا بعض أضواء الشك على علاقته المعرفية العلمية ـ أو حتى العامة ـ بمعظم جوانب ومكونات الثقافة العربية ، ثم إذا أبدينا بعض الشكوك حول حرصه على المنهجية العلمية المطلوبة فى دراسات متنوعة ـ من عمود الشعر إلى الأدب الشعبى العربى إلى فقه اللغة ـ فهى جميعا دراسات تتناول جوانب من بنية الثقافة العربية ، المكتوبة والمعاشة على حد سواء .

* * *

ولا تطمح السطور التالية إلى تقديم دراسة متكاملة حول ـ أو : عن ـ أعمال لويس عوض التى تناول فيها جوانب مختلفة من بنية الثقافة العربية ، وإنما سنكتفى بعدد من الملاحظات المعلوماتية من ناحية ، أو المنهجية من ناحية أخرى ، عن بعض أعمال لويس عوض مثل : مقدمة بلوتولاند ؛ وعلى هامش الغفران ، وأسطورة أو ريست والملاحم العربية ؛ ومقدمة فى فقه اللغة العربية ، إضافة إلى ملاحظات عن بعض المقالات الهامة للدكتور عوض كتبها عن أعمال أدبية مصرية معاصرة ، لمحاولة تبين مدى علاقته المعرفية والمنهجية بموضوعات تلك الأعمال ، التى على رأسها أعمال شعرية لصلاح عبد الصبور ، وأخرى روائية لنجيب محفوظ .

● ● ●

لقد قدم لويس ، ديوانه الشعرى الوحيد : بلوتولاند ، بمقدمة مشهورة ، أصبحت تعد من « كلاسيكيات » الكتابات النظرية التى دعمت حركة الشعر الحديث وروجت للثورة الشعرية العربية منذ أواخر الأربعينيات .

ولكننا نظن أن النبرة الخطابية الزاعقة التى سيطرت على كتابة تلك المقدمة ، ، قد لفتت أنظار ثوار حركة الشعر العربى الجديد عن مهامهم الرئيسية ، على مستوى التنظيم ثم على مستوى التقعيد العلمى ، تلك المهام التى كان يتعين عليهم أن يحتملوا عبء القيام بها منذ البداية ، لكى يقيموا الأساس الفكرى والعلمى اللازم لثورة شعرية قوية وذات قدرة على التفاعل الصحى ـ منذ البداية ـ مع تراث الشعر العربى كله .

ولكن مشكلة مقدمة « بلوتولاند » لا تقف عند حدود النبرة الزاعقة ، وإنما تتعداها وتصل إلى مسألة معرفة لويس عوض معرفة علمية وتفصيلية بما يتحدث عنه ، وهو « عمود الشعر العربي » . فالواضح من القراءة التحليلية البسيطة لنص المقدمة ، أن الدكتور لويس كان يعرف بعض الأسماء التى تتردد فى هذا الموضوع ، ولكنه لم يكن يعرف المسميات ، وإلا لاستخدمها فى المقدمة ، أو فى أية مناسبة أخرى مما أتيح له الكثير منها حتى وفاته . إنه يقول مثلا : لقد انكسر عمود الشعر العربى إلى غير رجعة ، ولكنه لا يبين لنا ما هو هذا العمود ؟ ، غير أن العبارات التالية ، وحتى نهاية المقدمة ، توضح بما يقطع أى شك أنه كان يتصور أن « عمود الشعر العربى » هو شكل القصيدة التقليدية ، الذى يتضمن تكوينها من أبيات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

متراصة « عموديا » ثم يتضمن تكوين كل بيت (أو سطر كما كان يقـول ، مترجمـا لكلمة Line الانجليـزية) من شطرين يتساويان فى عدد التفعيلات وفى عدد الإيقاعات ونبرتها ؛ وربما يشير لويس عوض أحيانا فى المقدمة إلى أن « العروض » هو العلم الذى يختص بضبط إيقاعات الشعر العـربى ، وأن العروض نفسـه (أى : ضبط الإيقاعـات بشكل عملى فى تـأليف الأبيات) هـو جزء من « العمـود الشعرى » ، ولكنه لا يقدم أى كلمة تشير إلى أنه أدرك عن العمود الشعرى أكثر من ذلك : أى أنه لم يوضح أنه يعرف شيئا عن تقاليد البناء الشعرى العربى ولا عن تـطور تلك التقاليد وتنوعها وتعددها على مر العصور ، غير أن ما هو أكثر إثارة للشك فى معرفة لويس عوض الشعرية العربية ،

هو أنه لا يتحدث بكلمة « علمية » واحدة عن العـروض العربى التقليدى (عروض الخليل وبحـوره . . الخ) ولا عن العروض الذى يقترحه هو ، إنه لا يقترح علما إيقاعيا جديدا بديلا للعلم الإيقاعى الذى يرى أنه زال أو لابد أن يزول ؛ وإنما تقرأ عنده صفحات وراء صفحات من الإنشاء اللغوى العالى النبرة عن فساد العمود الشعرى العـربى ، وعن المبـررات التاريخيـة والاجتماعيـة والنفسيـة لـذلـك الفسـاد ، ولكنك لا تعـرف إن كان الـرجل يعـرف فعلا ما يتحدث عنه وعن فساده ، بكل تلك الحمية ، أم أنه ـ فى الحقيقة ـ لا يعرف عنه شيئا معرفة علمية محققة ؛ إن مقالا طويلا يتحدث عن « ثورة على عروض قديم » وعن تقديم عروض جديد ، كان لابد أن يحتوى على شىء من التحليل النقـدى لهما معـا ـ العروض القـديم والعروض الجـديـد المقتـرح ـ أو لأى منهما ؛ ولكننـا لا نجـد شيئـا من ذلـك مطلقا ، كأن الموضوع موضوع حماسى وشعـورى ، وليس موضوعا علميا ومعرفيا بأى شكل .

ولذلك فـإننا لن نجـد باحثـا واحدا جـادا فى الأسس العلمية للشعر الحديث ، يستطيع أن يعود إلى كلام لويس عوض عن هذا الشعر ، أو أن يرجع إليه فى مناقشة علمية عن بناء هذا الشعر وإيقاعه ولا عن الظروف الاجتماعية أو الثقافية أو اللغوية التى فرضت ظهوره ، كل ذلك رغم الأهمية التاريخية لذلك الكلام .

* * *

ورغم أن لويس عوض لم يزعم أبدا أنه « تعلم » شيئا من علم تحقيق المخطوطات العـربية (أو مـا يسمى إجمالا : التـراث) ، ورغم إنه لم يـزعم أبدا انـه قـرأ أو حقق أى مخطوط واستخرج علما من أى مخطوط ، أو عنى بأن يدرس التراث العربى أو جانباً منه فى مصادره الأصيلة المحددة . رغم كل ذلك فقد قرر ذات يوم من أوائل الستينيـات أن يكون له كلام فى جانب هام من جوانب ذلـك التراث ، فقدم دراسته المشهورة عن التكوين الفكـرى والثقافى لأبى العلاء المعرى ، و التى نشرها تحت عنوان : على هـامش الغفران .

ورغم أن هذا العنوان يوحى بأن الدارس لن يخوض فى « نص » رسالة الغفران . وإنما سيتجـول على « هـامش » النص ومن حوله ، لكى يستبصر العصر الـذى كتب فيه النص ، و حياة مؤلفه ومصادره وثقافته ، وهو ما حاولـه

لويس عوض فعلا . . رغم كل ذلك فإن السؤال : لماذا الغفران ، ولماذا المعرى بوجه خاص ؟

ربما كان السبب كامنا فى رثاء الدكتور لويس عوض للدكتور محمد مندور ، عام ١٩٦٥ ، وبشكل خاص فى كلام لويس عوض عن علاقة مندور بطه حسين ؛ ولكن قد يتضح السبب أكثر فى كتاب « المحاورات الذكية » حيث أطلق الدكتور لويس على نفسه اسم : المعلم العاشر ، بعد « المعلم التاسع » . . الذى هو طه حسين .

ولكن هذا كلام قد يرقى إلى مستوى التكهنات والبحث فى « دخائل الضمائر » ، ومع ذلك ، فلاشك أن اختيار الدكتور لويس لرسالة الغفران ، ولحياة المعرى ، موضوعا لعمله الوحيد ـ حتى ذلك الحين وحتى وفاته بعد ذلك ـ المتصل بالتراث العربى المكتوب . . لاشك أن هذا الاختيار كانت له علاقة بطه حسين من جانب آخر ، إذ يتضح من قراءة « على هامش الغفران » أن لويس عوض اعتمد أساسا وبشكل كامل على كتابات طه حسين عن المعرى ، لم يكد يتجاوزها . ومع ذلك فليست هذه هى المشكلة .

المشكلة هى أن « على هامش الغفران » بينما كان يهدف إلى الكشف عن العلاقة الوثيقة بين فكر المعرى وتكوينه الثقافى وبين مصادر غربية (مسيحية) بعينها ، فإنه اختار طريق التخمين والاستنتاج القائم على أدلة بالغة الضعف ، من بعض الشذرات التى تروى عن حياة المعرى الشخصية فى المصادر العربية الخمسة التى حدد طه حسين أنها المصادر الوحيدة عن حياة أبى العلاء (معجم الأدباء لياقوت و إنباه الرواة للقفطى ، والوافى بالوفيات للصفدى ، وتاريخ الذهبى ، ثم وفيات الأعيان لابن خلكان) . وقد لاحظ طه حسين أن المصادر الأربعة الأولى : « تتفق فى أن لفظها يكاد يتحد فى كثير من المواضع » ، وأن ذلك يدل على أنها ربما استقت من مصدر واحد نستنتج من كلام طه حسين أنه مصدر مفقود ، ولكن الدكتور طه ينتقد هذه المصادر بأنها ليس لها : « من التحقيق التاريخى ـ بالمعنى الذى نفهمه ـ حظ ، وإنما هى روايات يجب أن توضع موضع الشك وألا يقبل ما جاء فيها إلا مع الاحتياط الشديد » . . .

وهذا الاحتياط هو ما اتخذه طه حسين فى كل ما كتبه عن أبى العلاء ، أما الدكتور لويس ، فإنه ينقل عن كتابات طه حسين ، ما أورده من نصوص المصادر ، ثم يسقط ـ دائما ـ نقد طه حسين لما يقتطفه من مصادره (وهو الخبير بذلك) . وقد كشف الأستاذ محمد شاكر ، فى نقده لكتاب الدكتور لويس ـ هذا النقل وذلك الإسقاط ، من جانب الدكتور لويس ، كشفا موضوعيا محددا ، كما ينبغى لعالم فى « تحقيق النصوص » مثل الأستاذ شاكر (واكتفى الدكتور لويس ، للرد على الأستاذ شاكر ـ بأن قال : إن اليمين الرجعى قد هاجمنى !) وذلك فى قضية تتعلق بالمعلومات ، وبالطريقة الموضوعية ـ أو بالمنهج الموضوعى ـ فى استخدام المصادر . ولا تتعلق بالايديولوجيا أو بالموقف الفكرى (يمينا كان أو يسارا) .

كان هدف الدكتور لويس هو أن يؤكد العلاقة الوثيقة بين أبى العلاء (وبين الثقافة العربية فى عصور تأسيسها) وبين الثقافة الغربية (اليونانية ، الهيللينية ، المسيحية) .

ورغم أن هناك ألوف الأدلة الموضوعية على وجود هذه العلاقة ، فإن الدكتور لويس أراد أن يكتشف « أدلته » الخاصة به . ولكن الرجل لم يكن يستطيع - بحكم نوع تعليمه وتدريبه الأكاديميين - أن يغوص فى نصوص الفلسفة العربية والفقه وعلوم اللغة ، ولذلك اعتمد على النصوص الغربية (النصوص التى قام فيها المحدثون بقراءة النصوص القديمة وتحليلها) ثم اعتمد على التخمين (مثل قراءة نصوص الأشعار ، أو بعض سطور الكتب ، قراءة خاصة) طارحا - بناء على التخمين - افتراضات ، تحتاج مناقشتها - وليس حتى إثباتها - إلى معرفة أخرى لم تتوفر للدكتور لويس .

* * *

سيتجلى ذلك بوضوح أكبر فى الكتاب العجيب الوحيد الذى أصدره الدكتور لويس عن الأدب الشعبى العربى ، وهو كتاب : « أسطورة أوريست والملاحم العربية » .

وبينما لا نجد فى كتاب : « على هامش الغفران » أية إشارة إلى نص واحد من كتابات أبى العلاء غير ما أورده طه حسين - الأمر الذى قد يدل على أن لويس عوض لم يتمكن من قراءة رسالة الغفران نفسها التى كتبها أبو العلاء فى آخر حياته مستخدما فيها كل معرفته الهائلة باللغة العربية فى عصره - فإننا نجده يكثر من الاقتباس من سيرة : « الزير سالم ، المهلهل الكبير » ، وهى سيرة صغيرة (هى أصغر السير الشعبية حجما) ، كتبت نقلا عن الرواة الشعبيين - وتغلب عليها الصياغة العامية . ولذا فقد قرأ « النص » دون شك ، وقدم له تلخيصا وافيا .

ولكن الدكتور لويس الذى لا نعرف له قبل هذا الكتاب « المفاجىء » علاقة بدراسة الأدب الشعبى ولا بالدراسات المقارنة ، يقدم لهذه السيرة الذاتية قراءة مدهشة : فحتى الصفحة رقم ٣٢ من الكتاب (فى طبعته الأولى) يكون القارىء قد واجه ثلاثة أحكام تتعلق بالمصدر الأصلى للسيرة : فهى تعد - فى الحكم الأول - تحويرا للأسطورة الأوزيرية المصرية ، اعتمادا على التقارب الصوتى بين اسم : أوزير ، وبين لقب : الزير ؛ ولكنها فى الحكم الثانى ، تعد تحويرا لإلياذة هوميروس ، اعتمادا على إشارة إلى ألف سفينة يعدها تبع اليمانى لمحاربة الشام (مثل سفن الإغريق الألف فى حملتهم على طروادة) واعتمادا على وجود زوجة مخطوفة (جليلة بنت مرة مثل هيلين الإسبرطية) ، واعتمادا على تشابه حيلة دخول المدينة (المحاربون يختفون داخل حصان يوليسيز المشهور فى الالياذة ، ويختفون فى أجولة تحملها الخيول أو الجمال فى السيرة) . . . ولكن السيرة تعود إلى حكم جديد - ثالث - لتكون تحويرا لجملة أو جملتين فى كتاب صموئيل من التوراة ، اعتمادا على أن الزير سالم حارب الأسود فى « بيرالسباع » وبير السباع هذه - عند الدكتور لويس - تحوير لـ « بيت شيبا » فى سفر صموئيل التى هى - عنده وحده أيضا - بير سبع الفلسطينية !!

بل إن هناك أحكاما جزئية ، تربط بين الزير - وشقيقه كليب - وبين هاملت شيكسبير شخصيا ، لأن كليبا - مثل هاملت - كان ابنا منتقما لأبيه ، بل إن جلسة التبع اليمانى على عرشه وإلى جواره جليلة بنت مرة ، تذكر الدكتور لويس بجلسة كلود يوس وجرترود (عم هاملت وأمه) وهما يتفرجان على تمثيلية هاملت فى القصر .

ولكن الدكتور لويس لا يشير إشارة واحدة - على طول الكتاب (٢٠٧ صفحات) إلى وجود شىء فى كتب الأدب العربى الجاهلى القديمة اسمه : حرب ابنى ربيعة - بكر وتغلب - أو : حرب البسوس (ويعتقد . لويس أن

البسوس تحوير لاسم : بلقيس الملكة اليمنية السبئية التى قابلها سليمان الحكيم فى سفر صموئيل) ، ولا يضع أمامه الافتراض الوحيد الذى كان لابد من مناقشته ودحضه قبل الشعور بالاحتياج إلى افتراضات أخرى ، وذلك هو افتراض أن الرواة الشعبيين عرفوا قصة حرب البسوس العربية ـ التى جرت فى القرن السابق على الإسلام ودامت كما تقول المصادر نحو أربعين سنة ـ من مصادرها ، ثم راحوا ينسجون حولها سيرة كاملة ، ربما تكون قد تراكمت فيها ـ أو عليها ـ ما ثورات أخرى من تراث كل منطقة أو جزء من البلاد التى استقر فيها العرب النازحون من نجد أو من اليمن بعد الفتح .

فى تصور كاتب هذه السطور ، أنه كان مستحيلا أن يبتكر الرواة الشعبيون أسماء : كليب وجليلة ومرة وجساس (فى رأى د . لويس أن اسم : جساس ، هو واسم : سلطان ، ليسا سوى تحوير لاسم : سيت إله الجدب والقحط والأعداء المصرى القديم !) وغيرها من عشرات الأسماء والأحداث والأشعار الموجودة فى كتب الادب العربى ، كما أنه يصعب افتراض أن حرب البسوس قد وقعت عدة مرات فى عدة بلدان وأن أبطالها كانوا يحملون نفس الأسماء فى كل مرة ، تماما كما يصعب افتراض أن الرواة الشعبيين العرب ، قد أخذوا الرواية الأسيوية للإلياذة ، فألبسوها ثوباً جديدا واخترعوا لها أسماء ، يتصادف أنها هى نفسها أسماء أبطال الحرب التى وقعت فعلا فى شرق شبه الجزيرة وشمال شرقها ، وتناقل الإخباريون أحداثها إلى أن سجلها المؤرخون . .

ونحن نعتقد بإن الدكتور لويس لم يكن يعرف شيئا عن وجود قصة تلك الحرب فى كتب الأدب وكتب التاريخ العربى (وربما كان قد استبقى من سنوات التلمذة شيئا من ذكريات عن قصة الحرب وأسماء بعض أبطالها ، ولكن الأرجح أنه لم يراجع ذكرياته فى الكتب الأصول ، وإلا لكان قد أشار ولو مرة إلى احتمال الأصل العربى للسيرة ، وهو الاحتمال الوحيد « المعقول » الذى كان لابد من مناقشته قبل الدخول فى الاحتمالات البعيدة الأخرى) .

أما الافتراض الثانى الذى تفرض مناهج البحث العلمى مناقشته ، فهو افتراض أن تنتج الثقافات المختلفة « تيمات » متشابهة : مثل «تيمة » الابن المنتقم لأبيه ، أو الأخ المنتقم لأخيه ، أو الزوجة الخائنة أو الوفية ، أو البطل المستعصى على الموت إلا بسر لا يعرفه سواه وسوى الآلهة . الخ . وهذا افتراض قائم على نظرية مشهورة من نظريات علم الإنسان الثقافى ، مقابل نظرية أخرى تقول بـ « الانتشار » . ولكن انتشار « تيمة » معينة من ثقافة مركزية إلى ثقافات أخرى ـ تكون هامشية وتظل كذلك أو تتحول كلها أو بعضها الى ثقافات مركزية ـ ذلك الانتشار ، يمكن إثباته عن طريق اكتشاف تشابه بعض الأسماء أو تكرار حروف بعينها فى أسماء الأشخاص أو فى أسماء الأماكن أو فى أعداد السفن .

ولكن الدكتور لويس لم يطرح كل هذه الافتراضات للمناقشة ، وحين طرح افتراض « الانتشار » لم يناقشه على الأسس العلمية المقبولة فى مناهج البحث العلمى ، ربما لأنه لم يكن يعرف هذه المناهج ، بمثل أنه لم يكن يعرف الأصل العربى لسيرة سالم الزير ، المهلهل الكبير ، الذى سمى كذلك لأنه : أول من هلهل الشعر ، على حد قول كتب الأدب العربى التى لم ينظر إليها الدكتور لويس .

* * *

ويعود الدكتور لويس إلى نفس طريقة الكشف عن تشابه الألفاظ ، لكى يثبت مقولة قديمة ـ من أوائل القرن الماضى ـ عن الأصل الهندو ـ أوروبى للغة العربية ، هذه المقولة ، التى رددها دون جزم بها ، بعض علماء تاريخ اللغات البريطانيين ممن درسوا العربية فى الهند فى القرن الماضى (وطرحها كفرضية غير مقبولة المستشرق البريطانى الكبير نيكولسون فى كتابه : (تاريخ أدبى للعرب -A Liter ary History of Arabs.)

.. ان هذه الفرضية هى ما يبعثها الدكتور لويس عوض ، لكى يقيمها ـ من جديد ـ على أساس التشابه المورفولوجى لعدة مئات من الكلمات (المفردات) تنتمى لعدة لغات « هندو ـ أوروبية » وللغة العربية ، وأحيانا للغات أخرى تنتمى إلى الأسرة الغوية السامية . ومرة أخرى يبدو أن الدكتور لويس لم يشأ أن يتعرض للنظريات العلمية الأساسية التى ناقشت مسألة : « التبادل اللغوى » أو الانتقال اللغوى بين الثقافات المختلفة ، وهى نظريات ابتعدت خلال ثلث القرن الأخير كثيرا عن التقسيم التقليدى للأسر اللغوية ـ وابتعدت بشكل خاص عن مبدأ : « الأسرة الهندو ـ أروبية » فيما يقول المتخصصون ؛ ومع ذلك ، فإن الهدف الذى كان يسعى إليه الدكتور لويس عوض ـ وهو هدف أيديولوجى أكثر منه هدفا علميا ، يمكن أن يبرر له العودة إلى نظريات مهجورة رجح الآن خطؤها ـ أو قصورها عن استيعاب حقيقة الظاهرة اللغوية ، ظاهرة التشابه المورفولوجى لمفردات اللغة ، ثم التفاعل اللغوى الذى يجعل التشابه أعمق من مجرد التشكيل الخارجى للمفردات .

الهدف الأيديولوجى الذى كان يسعى اليه لويس عوض هو إثبات أن الثقافة العربية ـ فى أعمق جذورها ـ أى اللغة ـ جزء من ثقافات الشعوب الهندو أوروبية . وبذلك يمكن له أن يقول بأن العلاقة الثقافية بين العرب وبين أقدم من ظهرت له ثقافة عالمية معروفة (أى الإغريق القدامى من الأوروبيين والايونيين .. الخ) هى علاقة أصول غائرة فى تاريخ ما قبل « الثقافة » أو ماقبل : « التمايز الثقافى » . ولكن لأن هذا الهدف لا يسنده شىء من « حقائق » التاريخ ـ المؤكدة ـ ولا حتى المفترضة ـ فإن لويس عوض يتجه إلى هدفه من ناحية أخرى تماما ، هى ناحية مناقشة إحدى المقولات الأسطورية فى الثقافة العربية ، هى مقولة

أن « اللغة العربية » التى نزل بها القرآن ، كانت هى اللغة التى تحدث بها الله لآدم وللملائكة فى لحظة الخلق ، وهى المقولة التى كانت من دوافع المناقشة الأصولية فى القرون الثانى والثالث والرابع الهجرية ، حول : قدم القرآن الكريم أو خلقه .

بفاجئنا الدكتور لويس عوض ــ فى مقدمة كتاب : مقدمة فى فقه اللغة العربية ، باستخدامه أبيات من أبى العلاء يسخر فيها من هذه المقولة (وهو الذى لم يستخدم فى دراسته عن غفران أبى العلاء أى نص علائى سوى ما أورده طه حسين) ثم يفاجئنا أكثر بعرضه ومناقشته لكلام الأصوليين (من معتزلة وأشاعرة) الذين تناقشوا فى قضية خلق القرآن أو قدمه . لكى يصل بنا إلى أن القول بقدم القرآن هو الذى ساد فى النهاية ، رغم انحياز سلطة الخلافة (أيام المأمون) مؤقتا إلى المعتزلة القائلين بأن القرآن مخلوق (وإلا لتحتم القول بوجود قديمين ، هما الله والقرآن معا) .

ولا يخفى على أحد بُعد قضية الدكتور لويس الأولى (قضية آرية اللغة العربية ، واستحالة : ساميتها) عن المقدمات التى دخل من خلالها إلى تلك القضية الهدف : فليس فى العلم اللغوى وجود لقضايا من نوع : أى لغة تحدث بها الله إلى الملائكة وإلى آدم فى لحظة الخلق . وتلك على كل حال ، صارت قضية طريفة من طرائف قضايا مناقشات الأصوليين فى القرون الوسطى ، لا يصح أن تطرح الآن كفرضية علمية قابلة للنقاش ، رغم أهميتها كقضية تبين جانبا مهما من جوانب تأثير الثقافات الآسيوية . (الفارسية الزراد شتية ، والهندية البراهمية خصوصا) على الثقافة العربية الإسلامية فى العصور الوسطى ، أى رغم أهمية تلك القضية فى دراسة تاريخ تطور العقلية « الفلسفية ـ الدينية » لمسلمى العصر الوسيط تحت تأثير الثقافات الآسيوية ، والجانب الإشراقى (الفيثاغورى ـ الهيرميسى) من الثقافة اليونانية الشرقية أو الثقافة الهيللينستية . .

ولكن الدكتور لويس ، بخوضه فيما لا يعرفه عن تطور الثقافة العربية الكلاسيكية فى العصر الوسيط وعن تاريخها وما تأثرت به ، لا يأبه للمشاكل المنهجية المترتبة على مناقشة « فقه اللغة العربية » والمندرجة تحت هذه المناقشة . حسبه أن يصدر كتابا فى فقه لغة يثبت أنه أحد كبار نقاد ادبها . ولكن : ما هكذا تورد الإبل ، كما قالت العرب ! .

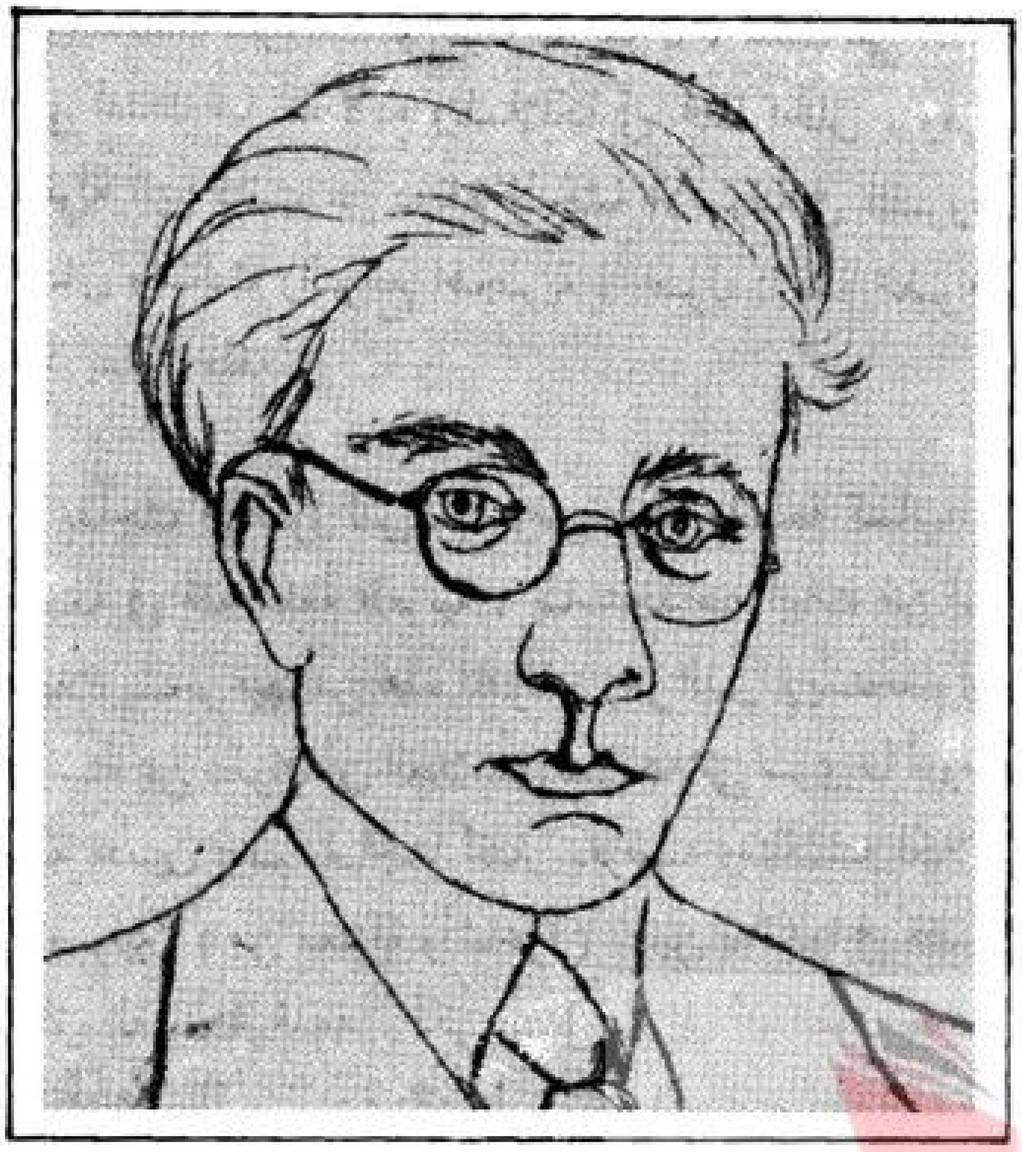
* * *

لقد نما حبى للويس عوض ـ وألفتى له كمتحدث ومناقش وراوية حافظ لألوف سطور الشعر الإنجليزى ـ الرومانتيكى خصوصا ـ فى بيتنا ، خلال جلوسى صبيا وفتى ، على هامش جلسات الكبار : إبراهيم زكى خورشيد ومحمد بدران وعلى أدهم ولويس عوض ، وغيرهم ، مع دربنى خشبة ، ومع الحب نمت أيضا عادة التحسب لوجود « وجهة نظر » أخرى ، والتحسب لوجود أدلة ملموسة (تمثل الحقيقة) فى مواجهة أدلة تأملية (تمثل الذهن المجرد كما تمثل قدرة الاستدلال بصرف النظر عن الحقائق) . . وفى تلك الجلسات كان لويس عوض يسأل عن الثقافة العربية ، ولا يجيب بشأنها . كان يسأل عن حقائقها ويحاول أن يستدل مما يسمعه ، بقدرته على توليد الكلام .

ولكن حين قرر أن يكتب فى قضاياها ، لم يشأ أن يتجاوز ـ فى المعرفة ـ مستوى السائل الذى يدهش من أن مقامات الحريرى مازالت تطبع فى عصرنا ، وأنها ذات قالب قصصى إلى جانب أنها نموذج لأدب عصر كامل ـ واحد ـ من عصور الثقافة والأدب العربيين ! .

عن « متتالية كافافى »

للفنان أحمد مرسى



لوحة رقم ١٠

ARCHIVE

■ ليست « متتالية كفافى » للفنان احمد مرسى ترجمةً بالرسم ــ أى بالحفْر هنا على وجه التخصيص ــ ولا تصويراً به ، لأشعار كافافى ، ولا يمكن أن تكون : ببساطة لأنّ الشكل والمحتوى ــ وفقاً للثنائية التقليدية الشهيرة ــ لا ينفصلان فى الفن ، ومن ثم ــ يستحيل إفراغ مضمونٍ لكافافى ــ مثلا ــ فى شكل لأحمد مرسى ، البديهية هنا واضحةٌ ، كما أنها ــ متتالية احمد مرسى ــ ليست تصويراً Illustration لقصائد كافافى ، إذ أن الاليستراسيون نوع من الفنون الصغرى ، أو من الصنايع على الاصح ، وليس الفنان الحقّ ــ ولا يمكن أن يكون ــ « مترجما » لفنٍ آخر ، ليس فى هذا اى غضاضة تضير بالترجمة ، وهى فى احسن احوالها مقاربة وإيحاء بالأصل ، أو إعادة خلق فى احوال نادرة وعبقرية .

قصاراى فى هذه الكلمة الموجزة إذن أن أستشف أوجه المقاربة وتشابه الإلهام فى مسعيين فنيين لكل منهما خصائصه الفريدة والفذة ؛ وإن تواشجت بينهما صلات قربى وتراسُل ، لا صلات نقل أو تساوق .

●

وسنلاحظ على الفور ، فى هذا السياق ، أن أحمد مرسى قد اختار وسيلة « الحَفْر » فى متتاليته المهداة الى — أو المستلهمة من — كافافى .

والحفر كما هو واضح فنٌ يعتمد نوعاً من الصحوْ sobriete ، وصفاء الخطّ ، وقَصْد economie الأدوات ، أى ما يوشك أن يكون تزهُّداً فى بذخ التلوين وفى تراكب أو تعقد التكوين على السواء ، نوعاً من النُسك الفنّى اذا صح لى التعبير وفيه غُنية تامة عن غنى الفَرشْة التشكيلية وعن كثافة النسيج . وهو ما أعنى عندما قلت إن فى هذا الفنْ ، إذن ، صَحْوٌ وصفاء .

ولكن هذا الصحوُ يكنّ فى قلبه تلبد الغيم ، محكوماً أو مكنوناً ، ومسيطراً عليه ، هذه سمات الإسكندرية ، مدينتى الحوشية القدسية التى ترابها زعفران ، ومدينة أحمد مرسى ، ومدينة كافافى الاسكندرانى أساساً وأولاً وأخيراً .

هذه بالضبط سمات شعر هذا الشاعر الاسكندرانى الذى كتب باليونانية ولكن لكى يقول « اسكندرانيته » أساساً ، وأولاً وأخيراً **اسكب عاطفتك المصرية فى لغة أجنبية** كما قال مع فارق واحد هو أن اليونانية كانت لفترة طويلة ثم عادت لفترة وجيزة — لغة مصرية أيضاً ! ألسنا نلحظ بل نُبده بأن شعر كافافى إنّما يعتمد الوصف — أو الحكى — أو النجوى — على نحو « واقعى » تماماً ، شديد الاقتصاد والتنزه فى العبارة دائماً ، بالغ القطْع كأن كلماته وفقراته حاسمة الاتجاه — دون أن تكون حاسمة اليقين — أى أنها حَفْر قاطع فى اللغة — بقدر ما تأتينا به الترجمة بالانجليزية خاصة والفرنسية بعد ذلك — فلن تجد فى عمله أى نوع من بذخ التزيين أو حواشى التوشية ، لا تشبيه ، ولا استعارة ، ولا كناية ، ولا كثافة الألوان أو اندياحها فى بقع الانسياق وراء لذّة حشوّية النص .

●

ليس رمز الرأس المقطوع للحصان فى متتالية أحمد مرسى استعارة بل هو قيمة تشكيلية ، ليس رأيا مثقلاً بكناية ما ، بل هو خطّ وتشكيل ، هل هو فى النهاية رأس حصان مقطوع ، أو طائر ملتبس ، أو نحت حجرى ، أو عضلة قلب ، عضلة حب فيزيقية ؟ كل التأويلات ممكنة ، ومُغوية ، ولكن تبقى العلاقات التشكيلية — صاحية وصافية — بين هرمية التكوين فى تنويعاته الشتى معتدلاً ومقلوباً وأفقياً ومكرراً هى الأساس التشكيلى للحفر رقم ٢ ورقم ٣ وتنويعاته اللونية بالأصفر والخضرةُ بالقتامة والدكنة مرة وبالنصوع والضوئية البيضاء المسيطرة مرة أخرى .

وهو ما يتكرر مرة ومرة فى سائر لوحات الحفر .

●

من تيمة التكرار هذه سوف استخلص قيمة التماثل عند أحمد مرسى ، ومقابلها عند كافافى .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



لوحة رقم ٢

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فلننظر الحفر رقم ٥ مثلاً ، وهو كما ترون ، فرسان ، بلا عُرْف ، رأساهما متعانقان ، بل متلاصقان ، كأنهما جسم واحد مثمن السيقان ، وبلا جنس sex ــ كما سوف نلاحظ فى كل المتتالية حيث كل الشكول أو الجسوم مفقودة أو عديمة الجنس (asexe) ، هذا التماثل فى الجنس أو هذا العشق المتماثل يعتمد دائرية الخطوط أساساً وإلهاماً وتكويناً دائرية الخطوط هى نفسها دائرية العشق الملتفّ على ذاته ، برشاقة صافية وكاملة . الرشاقة والصفاء نفسيهما اللذين ألهما شعر كافافى ، فى عشقه للمثل ، دون أى اغراق فى العاطفة سلباً أو إيجاباً ، أى دون تفاخر أو تأثم على السواء ، وأساساً دون غنائية فاضحة واضحة ، بل بمجرد الوصف الصَحْو الذى هو مقرّ الشعر الخالص عند هذا الشاعر بالذات .

وإذا كان الانفعال فى لوحات أحمد مرسى مكتوماً لا يأتينا الا عبر قيمٍ تشكيلية بحتة ــ لا عبر رموز مهما كانت هذه « الرمزية » المفترضة مخايلة للعين وللبصيرة للوهلة الأولى ــ فإنه فى شعر كافافى انفعال حاد ، فيزيقى بحت ، عشقٌ جسدانى مصفَىً من كل لوثات الوَجْد والهيام ، وإن كانت تلهمه ، مع ذلك ، ضربة الفقدان ، مفاجئة وقاصمة بهدوء ، أو مسترجعة فى الزمن ، لا تريم .

وشعر كافافى يفيض بهذا الحس بالفقد ، « **فى الرابعة بعد الظهر افترقنا ، لأسبوع فقط .. ثم أصبح هذا الأسبوع دهراً دائماً** » .

إن قيمة الزمنية والتاريخية لها حضور قوى فى شعر أحمد مرسى المرسوم وفى رسوم كافافى الشعرية .

فلننظر مثلاً فى ضوء هذه التيمة لوحة رقم ٧ حيث نجد تنويعة أو قيمة الفرسين مرة أخرى وقد تبادلا تماثلهما مع أعمدة يونانية اسكندرانية ــ هل هى أعمدة المتحف اليونانى الرومانى فى اسكندرية ؟ والسماء بقع باهتة بعيدة هى الصفاء بعينه حتى فى التياثها الخفيف ، أو انظر فى الوقت نفسه ، إذا أمكن ، اللوحة السابقة رقم ٦ حيث نجد الشكل الذكورى الذى خلص من جفاوة الذكورة وخشونتها قائماً ، يعطينا قامته الخلفية ، كأنه يستدير عن الاسكندرية المعاصرة ، بمشهدها المعروف على المينا الشرقية ، ولكنه يحتضنها فى الآن نفسه ، العينان المفتوحتان على السماء لا تحدهما خطوط الوجه والأشرعة المفردة الثابتة امتداد للجسم المغوى ، امتداد لزمنية الاسكندرية نصف الدائرية ، مئذنة « ابو العباس المرسى » مثول متسامٍ ــ يجمع بين القيمة الشكلية والتيمة التأويلية ــ والقفص ، إيحاء بالدائرية ما زال ، وإيحاء بروح هاربة من الحبس ، كأنما شكل الجسد هو القفص ، وكأنما القفص هو جسد آخر مهجور ، و« الروح الزاهدة » بتعبير كافافى قد تركت الجسم ــ القفص الى مقر لازمنى وماثلٍ فى المكان فقط .

ونحن نعرف أن المضارع التاريخى هو مستودع الشعر فى معظم عمل كافافى ، ليس التاريخ عنده مجرد اسقاط سياسىّ مثلاً ، كما يستخدم التاريخ استخداماً مُهينا فى أعمال كثيرة ، ولكنه استحضارٌ يتحدى التاريخية نفسها ويقع خارج حدود الزمنية ــ كأنما هذه بالذات سمة اسكندرانية بالذات ، واسمحوا لى فقط بأن أشير الى « الزمن الآخر » ، ذلك أننى وأحمد مرسى اسكندرانيان نتكلم عن اسكندرانى ونحيا معه .

فاذا كانت تاريخية كافافى هى « لا تاريخية » بمعنى أساسى ، فإن القيمة الثالثة التى يشترك فيها



لوحة رقم ٣

الشاعران ــ وربما الشعراء الثلاثة ــ هى تيمة الحطام ، والركام ، والأنقاض أو الحطم ، والنقض ، والتهدم والترميم أو السعى نحو اكتمال المنقوض .

سوف تجد ذلك فى هذه اللوحات ، الأعمدة أو النصب المتقوضة غير التامة ، تتكرر ، وتتماثل أما نغمة تحطيم الحياة ، وتدميرها ، باللذة أو بالفقدان فهى نغمة أساسية فى شعر كافافى .

بين الأعمدة والقامات النحتية فى متتالية أحمد مرسى تراسل ملهم مع مشاهد أو مساحات الشعر ــ تاريخية تتحدى التاريخ ، ويونانية أو على الأصح هيلينية .. كما هو شأن كل اسكندرانى . ما أقرب ذلك كله الى وجه من وجوه الاسكندرية الحيّة العامرة المتعددة . مجابهة الماضى ــ واسترجاعه لكى يكون مضارعا هو جوهر مشاهد الحياة الحميمة ، معاصرة ، ويومية تماماً ومضروبة بإحباط مكسور ومدمر .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هل انقاض الحياة المعاصرة هى تحولها الى تاريخ ، الى حطام ؟ أم أن تحطم الحجر هو شهادة على البقاء ، ومجابهة الزمنية ؟

آخر تيمة أريد أن أشير إليها ، بسرعة ، فى كل من عمل هؤلاء الشعراء الثلاثة ، ولكن الآن فى عمل كافافى ومرسى ، هى تيمة الغيريةotherness والتوحّد .

لنر الآن اللوحة رقم ١٠ بورتريه كافافى . سنجنده أرضياً واقعياً ، يومياً تكاد تكون فى عرضيتها هى بورتريه الموظف الذى لم يتخل عن الكرافتة قط ، بكل معانى « ربطة العنق » . ووراء هذا القناع صفاء للخطوط كأنه يرفع عنها كل تحدد ، بالرغم من كل الدقة ، وراء الموظّف الحكومى كل غيْب الشعر ، وكل غياب الجسد . الشعر والجسم المشتعل متواريان خفيان ، وما أقوى حضورهما ، معاً .

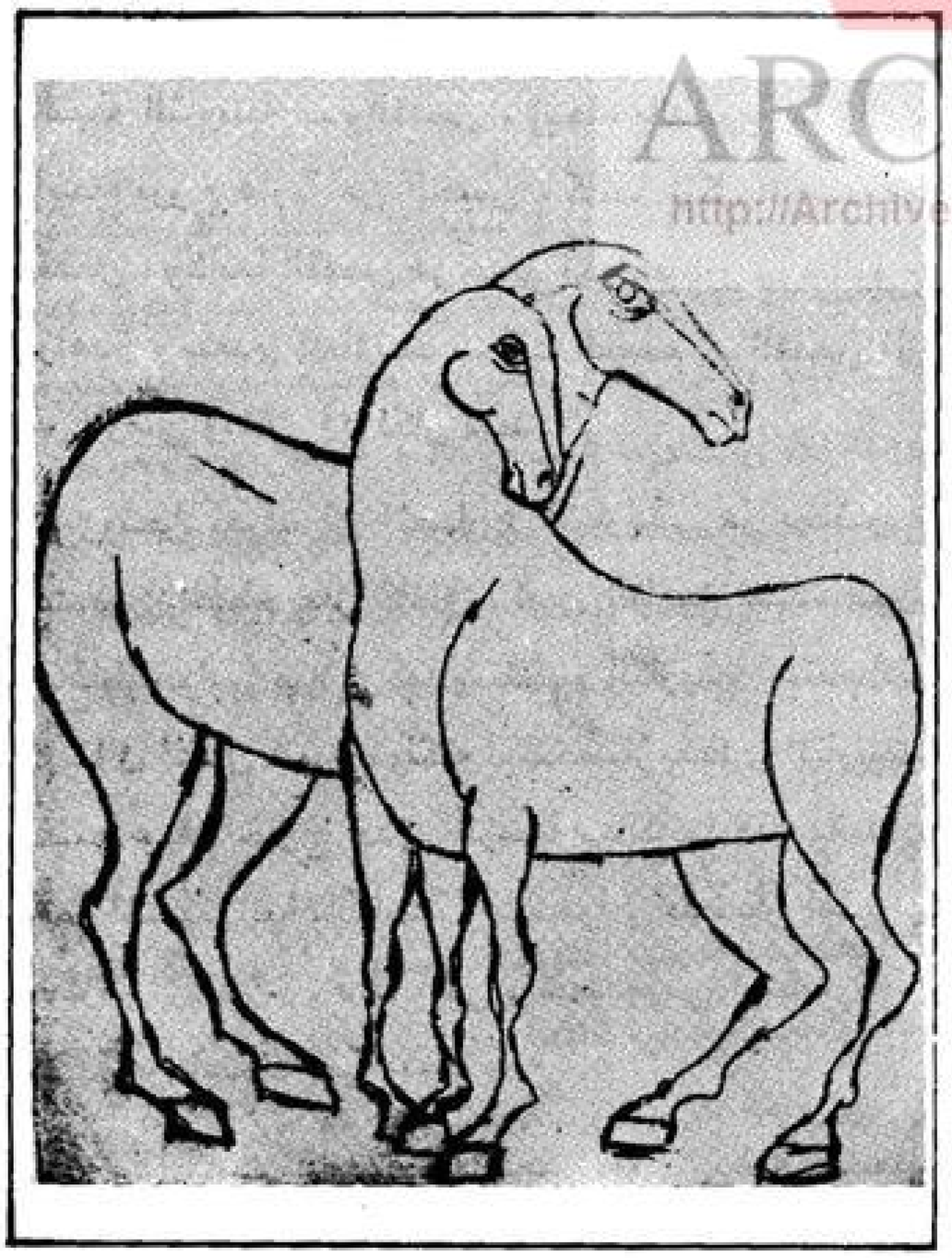
عند أحمد مرسى حيلة تقنّية ـ بأحسن معانى الحيلة ـ هى زوال خطوط التحديد الخارجية عن العينين ، أو عن قمة الرأس ، أو عن الوجه ، بحيث تتداغم العينان بالسماء ، ولا يوجد الوجه الا متحداً بصفاءٍ غير محدد خلفىّ كسحاب الإسكندرية نفسه « الداخلى » هنا قيمة شاملة لا وجود فيها لحاجز بين الجوانى والخارجى انظر مثلا عازف الناى فى الحفر ١٢ حيث نجد هذا الوجه الذى تفتّح وزالت حدوده ، مندمجاً مع سماء خاصة وهى سماء الكل ، فوق غمر الموج الأزرق الساكن «غمر اللون الحُبّ » الراكد الذى بلا قاع .

● ما زلنا نجد فى متتالية كافافى المفردات الأثيرة عن أحمد مرسى ، موظّفة ومدمجة فى التشكيل ، مهما كانت أو لم تكن لها دلالة الترميز ، المركب الملقى به على الشّط ، مقطوعاً ، يتجاوب ويؤسس التكوين مع سائر الخطوط البيضاوية أو نصف الدائرية فى اللوحة (٦) ، مركب الأشواق التى بترتها سكين قدرية ، فى تأويلى ؛ والفرس الملتفة برأسها الى الخلف فى إيماءة موسيقية دائمة ، خضرتها المزرقة هى خضرة اليمّ الساجى ، أمْ هى خضرة موتعة ومحبطة ، جسدانية وصخرية معاً ـ كما هو الشأن عند كافافى ، وعند الاسكندرانى الآخر ـ عشقٌ جسدانى ومثول نحتىّ وصخرىّ معاً .

●

لا أستطيع أن أقاوم فى النهاية هذا التراسل والتّواجه أو الردّ المدهش بين اللوحة رقم ٨ فى المتتالية ، وبين قصيدة شموع عند كافافى .

فى قصيدة مرسى المحفورة نرى ونحس الشمعة المتقدة ، شعلتها مئذنة منارة برج عمود قائم ، واضح الإيحاء ، ولكن قيامه تشكيلٌ أساساً ، الإبهام سكين ،



لوحة رقم ٥

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والاصابع تقبض على لذةٍ تحتية هى لب النصّ التشكيلى ، أما الوجه فليس فيه ذكورة ، ولا أنوثة ، أو لعل فيه ذكورة اعتنقت أنوثة كافية ، صلابة الأنف المخروطية المثلثة التجسيم لحنُ كونترانبطّى مع وداعة بُحيرتىْ العينين ، التناسق أو التكامل بين ضدين تشكيليين هما الخط القائم والخط الدائرى ، هو الذى يؤلف هارمونية اللوحة ، وتعدديّة أصواتها فى الآن نفسه .

فى اللوحة اذن شموخٌ تشكيلى .

وسنجد على هذه اللوحة تنويعا فى رقم (١٨) حيث كثافة الرمادى أكثر ، وتحدد الخيوط أقل أما فى (١٦) فالكثافة تزداد والدقة ايضا تزداد .

أما فى القصيدة فان « **الايام الآتية تقف أمامنا مثل صف من الشموع الصغيرة الموقدة** ، شموع ذهبية **دافئة فيها حيوية الأيام المنقضية** تظل خلفنا ، **صفٌ حزين من شموع منطفئة** » .

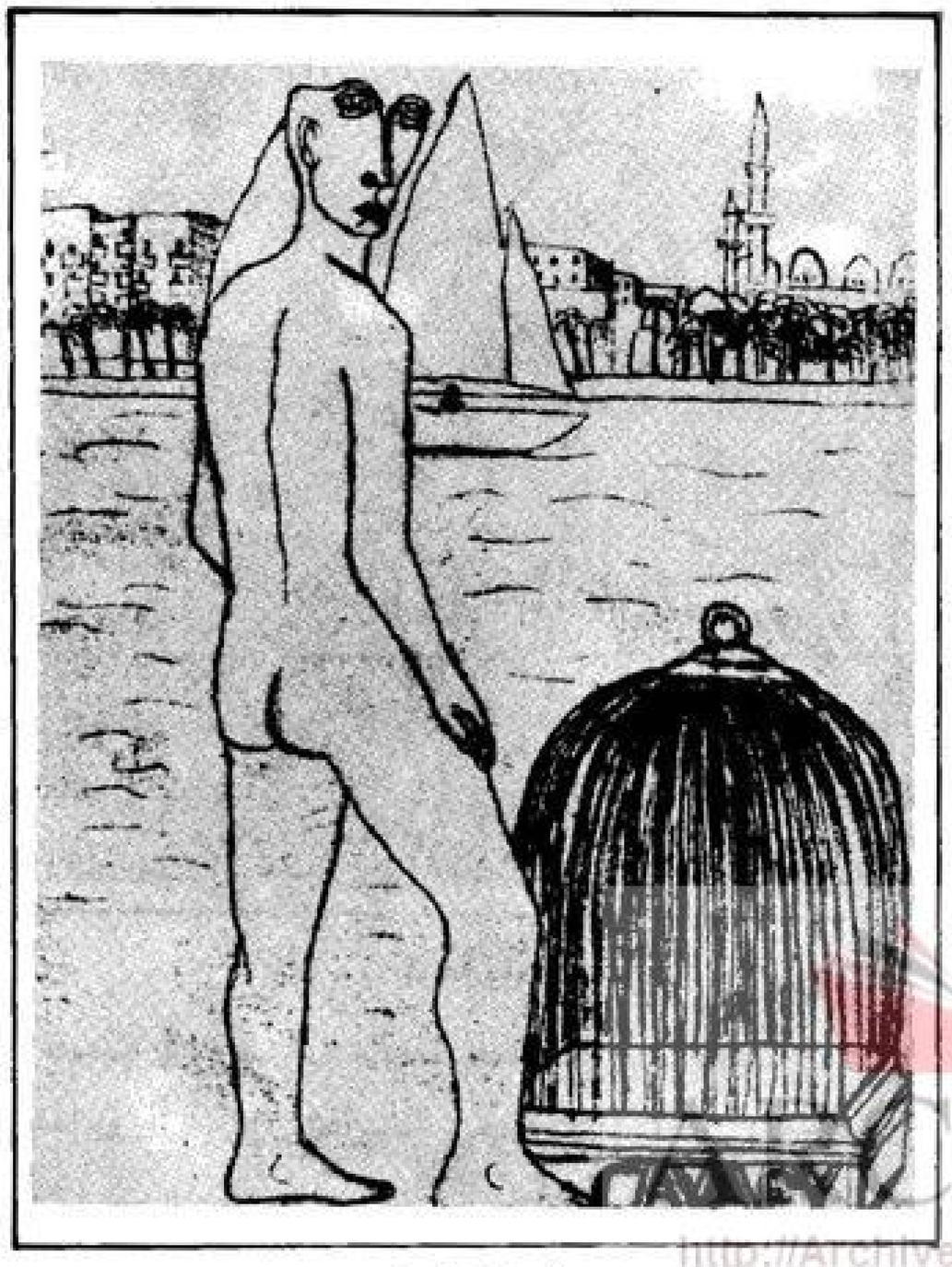
فهنا ، على تناول مزدوج لتيمة الشمعة ، نجد حسّ الفقد ، وانحسار الماضى ، مبتعثاً بقوة ، وعلى رغم انطفاء الشموع ، فهناك حسّ بدفء الشموع القادمة ، الذهبية ، المتقدة بالحيوية .

●

العود على بدء من خصائص شعر كافافى أيضاً . « لن تعثر على أرض جديدة لن تعثر على بحار أخرى ستتبعك المدينة ستذرع نفس الشوارع » كلنا ، بمعنى أو آخر ، نكتب نصاً واحداً ، بتنويعات عدة .

●

أريد أن أختم كلمتى باشارة سريعة الى التنويعات اللونية فى متتالية أحمد مرسى ، ففى مقابل التحدّد الأبيض والأسود ، سوف نجد فى اللوحات نفسها ، زرقة أقرب إلى الفيروزية على خلفية سوداء(٢٧) ،

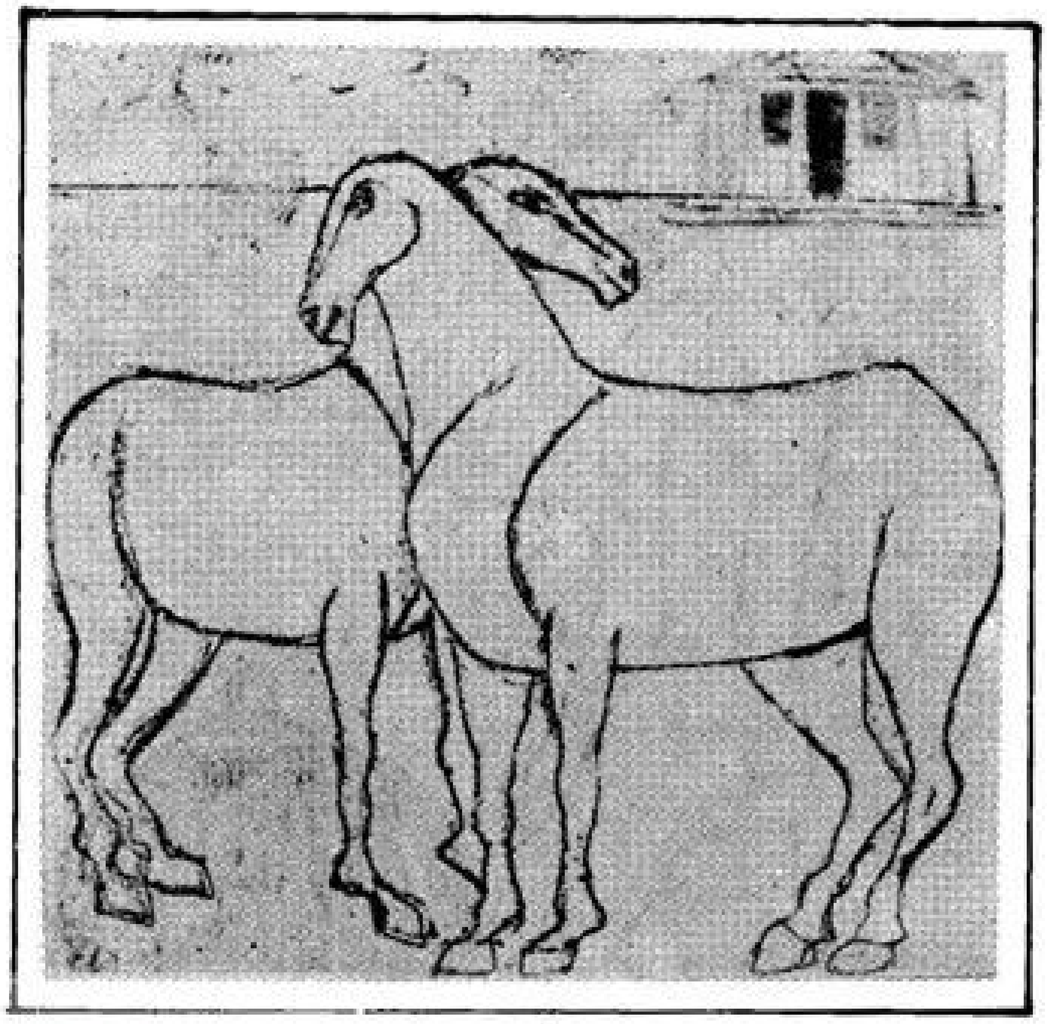


لوحة رقم ٦

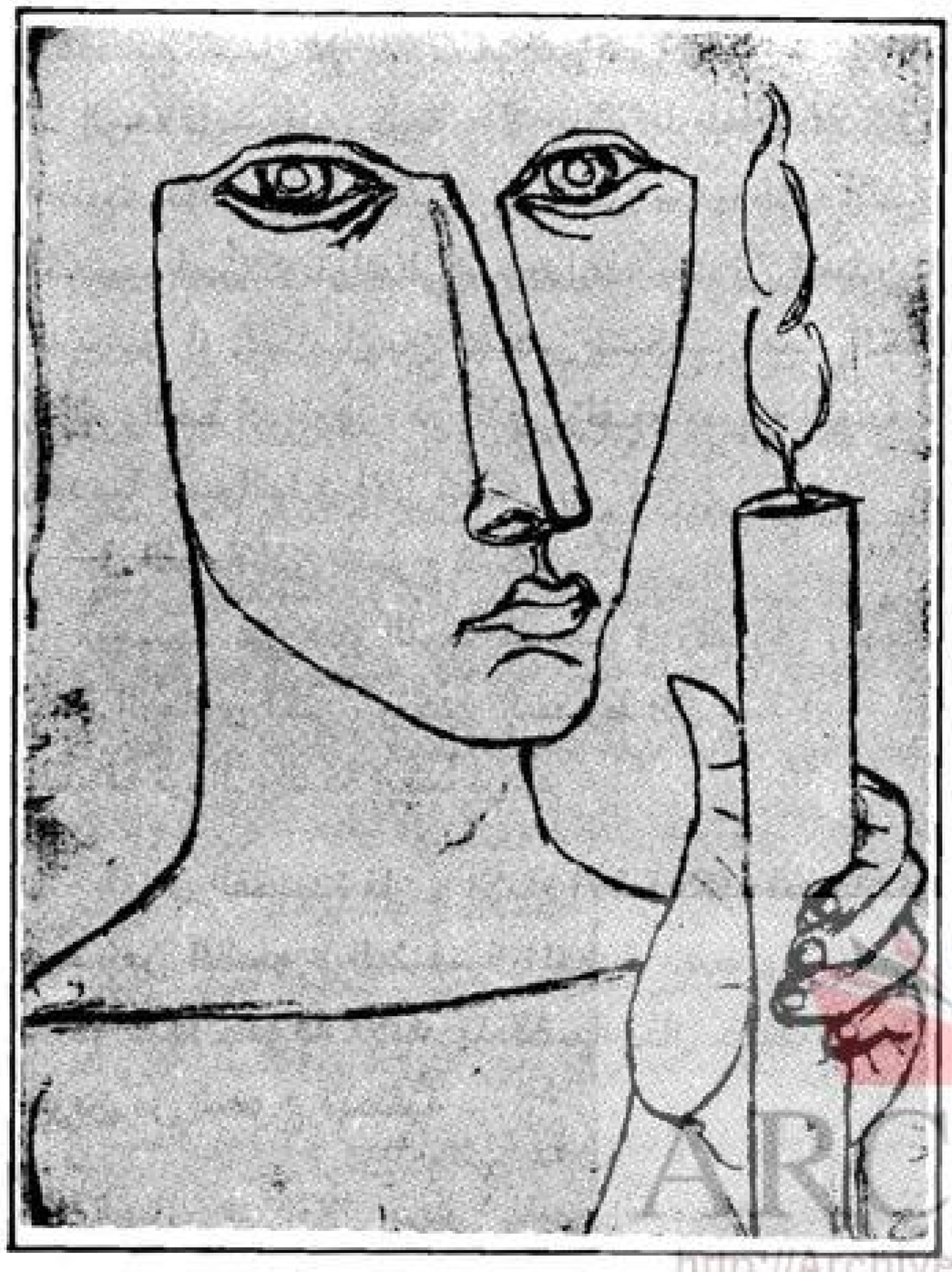
أو احتراق مكتوم للون الطوبى (١٢) أو دكنة رمادية ربداء وخلفية قاتمة (٢٥) على الحفر الأول رقم (٤) .

كما نجد صُهبة مترقرقة على شطّ البنفسجى الأرجوانى المتموج (٢٩) تنويعاً على اللوحة رقم (٩) التى يفجؤنا فيها جموح الفرس ، وقيام الجسم المشبوح الذى لا شبهة فى قرابته للمصلوب الحىّ دون أى تشبيه بينهما ، جسم قد اتضحت وثنيته ، ولنقل هيلينيته ، واتضح الآن ان الجسم هو حقا وثن .

أما على اللوحة رقم (١١) ــ حيث عرامة جسم الفرس والأنثوية التى لا جنس لها مع ذلك ، بضّا ، وممتلئاً ، مع قيام الجسد الوثنى أو الوثن الجسدانى ، فسوف نجد عدة تنويعات ، فى (٢٨) هناك صفاء اكبر



لوحة رقم ٧



لوحة رقم ٨

مقابل غيم هفهاف فى خلفية (١١) ، وفى (٢٤) سحابة علوية ــ كأنها حيوانية ، باللون الأصهب الحامى الحار المدقَّق الظلال فى تراوحها ، وفى (٢٢) بالأصهب الوردى الشاحب ، كالنبيذ المصفى ، وفى (٢١) بلون القهوة الفاتحة ، وقد تخلت اللوحة ــ بذلك ــ عن عرامة حيوانية جسدية اختفت الآن تحت كساءِ البُنّى المحدد الظلال ، ثم أخيراً فى (١٩) وقد أصبح هذا الكستنائىّ نفسه شاحباً مروقا وله نقاء خاص .

أما فى اللوحة الكبيرة الوحيدة ، وهى تصوير جدارى على غرار أعمال الفنان المعروفة ، فإن التماثل أو التقابل يبلغ أوجه ، ويصبح تقريراً تشكيلياً لإبهام فيه : وجهان متضادان ومتماثلان ، متواجهان ، يعكس أحدهما الآخر ويفسر احدهما الآخر فى علاقة ترابط حتمىّ ولا فرار منها ، هى علاقة توأمية ، الحبّ النهائى والقطيعة النهائية ، ومن ثم فإن الوان الصفرة الصهباء يكسرها ــ فى أحد الوجهين ــ أى فى أحد الشقين ـ جرح غائر داكن ومفضوح ، لاخفاء فيه ، فهذا اذن تلخيص وتكبير فى الآن نفسه للتيمة الأساسية التى تلهم أعمال « متتالية كفافى » كلها ، وتكشف لنا عن عنفٍ مستترخلف قناع الجمود وعن مأساوية غير مستترة .

ظهر يوم ١٦ فبراير ١٩٩١

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سـعيد الكفـراوى

فى حضرة أهل الله

الرجل الذى ينكت الأرض بعود الحطب ، متكوماً على بعضه كجلباب قديم ، جالساً تحت رجل بهيمته ، يلتف بغطائه منتظرا ساعة الفرج ، والهواء خارج الدار يضرب الليل ، وقواديس السواقى ، وقبة الولى المقام ضريحه بعيداً عن العمار .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تنهد نافد الصبر ، وطلب من المولى الستر فى الدنيا ، وعدم الفضيحة .

كانت البهيمة مربوطة فى الحلقة الحديد المدقوقة فى المزود الممتلىء بالبرسيم تعاف الاكل ، وتدور على نفسها كرحاية الحجر .

ـ مصيبة تفطس باللى فى بطنها .

شدّ بدنه وقام ، نافضا غطاءه دافعا بأصابعه الأربعة فى رحم البهيمة ، وأحس بسخونة الرحم ، ودبيب الحياة الأخرى المسجونة خلف الضلوع ، ووطأة اللحم ، وحيرة فطرة الحيوان .

زعق :

ـ دى كان لازم تولد من امبارح .

دار فى الزريبة يضرب بيده جدران الطين . ثم انحنى يتأمل ضرع البهيمة الممتلىء عن آخره بلبن الولادة ، والمشدود كنفيخة . كان يذهب ويجىء كالملسوع (يموت الوليد ويتعفن فى بطن أمه ، وتفطس هى أيضا ، ويضيع رأسمالك وانتظار الحول الطويل) .

تخرج من جوفها خشرجات امرأة فى مخاض . التقت عيناه بعينى البهيمة فخاف مما رأى ، اختلطت حمرة الدم ببياض العينين ، وبرقتا فى النور برقة أوجعتْ قلبه .

طبطب على الزند بحنّية ، وهمس للبهيمة :

ـــ ما تشدى حيلك أمّال .

كان يربطه بها خيط من مودة ، ورفقة طويلة ، حيث ورثها عبر سلالة طيبة من أيام أبيه وجده الكبير .

اشتد اضطرابه وخاف ، وعندما فكر أن هذه البهمة لو فطست بحملها ؛ ورأى نظرات الشماتة عندما يلتقى بجيرانه ، ويرى الجاموسة على الجسر وقد سلخها جلادو السكك ، وتركوها تلغ فيها كلاب النهار ، وتنهشها ذئاب الليل . ضغط أضراسه وهمس فى نفسه « سترك ياستّار »

لمع جلدها بالعرق ، وخارت بصوت المستغيث ، وأدرك للحظته ما سوف يكون . سمع امرأته تلومه :

ـــ أنا مَش قلت ننادى ع البيطرى .

ثم سكتتْ لحظة ، أمسكت بعدها طرف طرحتها وقالت :

ـــ ما سمعتش كلامى .

ـــ بيطرى مين ياولّية . دا احنا فى قطعة ، تربطى القرد فيها يقطع .

أنّتْ البهيمة أنّات متقطعة ، وشحّرت . بدت لعينيه كأنها تكافح من غير هوادة . همس لنفسه :

ـــ يامسهّل الأحوال .

نظر لرحمها المفتوح فوجد ظلفين أخضرين ، يطلان عليه عبر المخاط السائل ، فصرخ ،

ـــ يامهوّن .

دفع كفيه إلى الرحم المفتوح يشد الظلفين العصيين إلى النور من جوف الظلام فجوبه بشدة تقاومه ، وانزلقت يداه خارجتين من مكان الميلاد .

صرخ المستغيث :

ـــ العجل نازل خلْفْ خلاَفْ .

ردت المرأة :

ـــ ازاى ؟

ـــ نازل بضهره .

ـــ يامصيبتى .

ورقعتْ بالصوت فشخط فيها :

ـــ اخرسى ياوليّة . انت هتصوتى ؟ . دا انت فى خلا لو دفنوكى فيه حيّة ما حد يجيب خبرك ؟

بركة من ماء آسن مخضر .. تلوح تحت الجسر البعيد عند البرارى فى الشمال .. على صفحتها الريم ،

وعفن الخضرة المهترئة القديمة ... تحوط البركة أعواد الغاب ونبات الحلفاء الخشنة .. تسكن شواطئها فئران الجحور . والثعالب ، والثعابين السامة ، وينعق البوم على شجر السنط المجفف بشمس الحريق ، وقيّالة الظهر الأحمر يعوم تحت الريم سمك الحراشف الخشن كقطع الحجارة السوداء .. البحيرة مكبوسة بليل كالعمى .. يسبح وحده فى الماء الآسن يبحث عن مخلوق يأخذ بيده ، يلقفه ، ويسحبه من غرقه ، وقلة حيلته .

صرخ :

ـــ هاتى السكينة ياولية ، الجاموسة هتفطس .

شدت عروق الخشب لبعضها بحبال متينة فى ساحة البلد .... البهيمة مقطعة أوصالا . فخذان وضلعان .. على الأرض تستكن الرأس مفتحة العينين بالدهشة ... الكروش فى الطشت النحاس عائمة فى ماء غائم .. القلب والكبدة على دكة خشب ينزفان دمهما ، فى انتظار المشترين ... المشترون جاءوا جبر خاطر ، ما أخذوه منّة عليه ، وعلى الحساب الآجل الطويل ، وساعة السداد كل واحد على راحته .

بكى قليل الحيل ، ابن آدم الوحدانى ، الذى يرى حلاله يصيع منه فى غمضة عين .

ـــ هاتى السكينة ، مفيش خلاص .

الكف النحاس المعلق على الباب الخارجى يدق دقات رتيبة ، ومتتابعة توقف صاحب الدار عن جز عنق البهيمة وانتبه . أخذته الزيارة المفاجئة فى هذا الهزيع الأخير من الليل .

قال لزوجته :

ـــ شوفى مين .

فتحتْ المرأة باب الدار فتسحب هواء الليل ودخل ، وانتفضت ذبالة المصباح مرتعشة . دخل الغريب ، فارع البدن ، وسط الدار ، يلتف رأسه بملفعته ، ولا يبدو من ملامحه سوى العينين . دبت قشعريرة فى أهل الدار وشملهما الخوف .

كأنه يعرفه ... الجلباب الصوف ، والقامة المديدة ، وحضور الرجال . صاح فيه :
ـــ مين ؟ . عم « محمد فرج » جسّاس البهايم ؟ . يالف مرحب .

سقطتْ السكين من يده ، وتقدم الغريب بخطوات لاحس لها ، ولا حفيف . وتقدم ناحية البهيمة ودفع بظلفى العجل إلى ظلام الجوف ، ثم شمّر أكمامه فبدا ذراعه من غير ظل وأدار العجل فى بطن أمه حتى عَدَلَه ، وجذب الظلفين الأمامين حتى أطلا من رحم البهيمة مع خطم الوليد ، فجذبه لليل الدنيا بهوداة ، وخبرة ، فانزلق إلى الأرض مع ماء الولادة وانهمار المشيمة ، وانفجار القرن ، الذى طرطش ماؤه فى ساحة الحيوان .

اندفع صاحب الحلال يود تقبيل يد الغريب ، فأشار عليه أن يبقى مكانه ، ثم أعطاه ظهره وفتح الباب وانصرف . رجاه الرجل أن يمكث حتى الصباح ، الا انه خرج ، يمشي على جسر المصرف وحيدا فى الليل ،

يمضى خفيفا كطيف ، يطوّح هواء الليل ملفعته ، ورنين خطواته ينبثق فجأة ، ويروح فجأة كجلاجل الجرس .
كان يناديه وهو يبتعد عنه ، يغوص فى ظلمة ما قبل الفجر .

رد الرجل بابه عليه غير مصدق لما جرى ، ينظر بهيمته وهى تلحس وليدها بلسانها الخشن ، والعجل الصغير يحاول النهوض على قوائمه الخضراء الضعيفة فيقع ، بينما تهتز رأسه بهزات خفيفة ، فاتحاً عينيه لحظة اكتشاف ذلك العالم المكبوس بغبرة عفار الزريبة ، وثغاء الغنم فى المراح وكأنها تحلم .

الصُّبح زهزهت الغيطان بنور الشمس ، وتجلت فى العلا أطيار تروح ، مندفعة حيث رزقها الحلال ، ودبت على الأرض رجل ابن آدم ، وحوافر الحيوان . نهار كألف نهار آخر تبدو الحياة فيه باقية ومتوحدة بسرها القديم ، وفطرتها المقدرة من أول الميلاد وحتى الممات .

عمك عطا الوردانى صاحب أهل الدار ، راكب حماره من جهة واحدة ، يهز رجليه ويحزق « حاه » ثم ينزل ويضرب الكف النحاس ، يوقظ من ظن أنهم غطسانين فى النوم ، وقد ملأت شمس ربك الدنيا .
المرأة تحت بطن الجاموسة تأخذ حلبة المسمار .

والعجل الصغيّر يلقف الثدى فى تجربة الرضاعة الأولى لمباشرة عيشه .
صاحب البهيمة صلى الصبح حاضرا ، وأدى ما عليه من فرض ، شاكرا ربه ، وحامداً إيّاه على حسن الختام .

فتح باب الدار ، ودخل العم « عطا الوردانى » .
ـــ أهلا عم « عطا » .

وأزكت المرأة النار ، ودست « كوز » الشاى القديم ، وصُب الشاى للضيف .
ـــ مبارك العجل .
ـــ مهواشّ عجل . دا عجلة .

وضحك قائلا بصوت عالٍ :
ـــ كانت ليلة سودة ، أسود من قرن الخروب .
ـــ خير ؟

ـــ مش صاحبتك كانت هتفطس .
ـــ البهمية ؟.

ـــ آه ... لولا ربك بعت لنا آخر الليل عمك « محمد فرج » جساس البهايم . وصمت قليلا ثم نظر فى وجه الرجل وقال :

ـــ ما انت عارفه ... مهو من بلدكم . من الكفر .
ـــ « محمد فرج » ! ... « محمد فرج » مين ؟
ـــ الله . أنت مش عارفه ؟ . ده من البلد عندكم .
ـــ بلد مين ياجدع أنت ؟ ... انت متأكد من اللى بتقوله ؟
ـــ طبعا ، هو أنت هتوهنى عن المعلم « محمد فرج » ؟

أخذت الدهشة خناق الرجل ، وكاد يفطس ، وظن الخبل بالرجل ، وشخط فيه :
ـــ ياجدع قول كلام غير ده .
ـــ ورحمة أبويا زى ما بقول لك .
ـــ بتقول إيه ياراجل بس ؟ .
ـــ بقول لولا المعلم « محمد فرج » ...

ولم يتركه يكّمل وفز واقفا يعدل ياقة جلبابه الكشمير ، ويشخط فى « حمدان » :
ـــ ياراجل قول كلام غير ده ... عمك « محمد فرج » جساس البهايم اللى أنت بتقول عليه ده مات من سنتين ، وشبع موت .
وخرج من الدار ، وسحب من ورائه الباب .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حسين أحمد أمين

حول فن الشعر

■ يحكى عن راقصة الباليه الروسية الشهيرة انّا بافلوفا إن إحدى الفتيات المعجبات بها سالتها عن المعنى الذى تقصده من وراء رقصة معينة ، فاجابتها بافلوفا بقولها :

ــ أتُرَى لو انـه كان بـوسعى ان اعبّر عن معنى الـرقصة فى كلمـات ، اكنتُ أُتعب نفسى بالرقص ؟ !

هذا الردّ الرائع من بافلوفا إن كان يعنى شيئا فإنما يعنى ان لكل فن ميدانه الذى لا يشاركه فيه فن آخر ، بحيث لا يُغنى فن عن فن ، ولا وسيلة تعبير عن وسيلة تعبير ، وانه من الحماقة ان نظن فى انفسنا القدرة على التعبير بالكلمات عما تستهدفه مقطوعة موسيقية ، او بالرسم عما تعنيه القصيدة ، او بالرقص عن المعانى الكامنة فى قصة او رواية .

وقد ظل النـاس جميعا يخلطـون بين ميـادين الفنون المختلفة حتى أواخر القرن التاسـع عشر وأوائل القـرن العشرين ، ولا يزال بعضهم عـلى هذا الخلط إلى يـومنا هذا . فثمة من يقترن الباليه فى ذهنه بقصة توضـع لها الأنغام والخطوات ، فى حين هجر المحدثون هـذا المفهوم منذ عشرات السنين ، وبات التركيز فى الباليه على جمال الأداء بالحركة على أنغام الموسيقى دون أىّ هدف آخر . كذلك أدّى اختراع التصوير الفوتوغرافى فى القرن الماضى إلى تحرير فن الرسم من مهمة محاكاة الطبيعة ، فانتقل بعده إلى التأثيرية فالتكعيبية والسيريالية . وقد اندثر فى الغرب أو كاد يندثر الظن أن الموسيقى هى وسيلة التعبير عن مشاعر أو مواقف نفسانية .

فإن انتقلنا إلى الشعر (وهو فن تنشيط المخيلة بفضل الموسيقى الكامنـة فى الكلمات) ، وجـدنا الخلط (عنـد الكافة فيما مضى ، والكثيرين حتى الآن) ، ناجما عن لبس فى فهم أهدافه . وقد كان هذا اللبس أعظم عند العـرب بالذات ، خاصة فى عصور الانحطاط التى خلط الناس فيها بين النظم والشعر ، وانصبّ اهتمـامهم على مـا حسبوه حلية للشعر ، من جناس وطباق وسـائر الحيـل اللفظية

السمجة . وهو عيب نلمسه أيضا (ولكن فى نطاق أضيق) عند قدامى الشعراء حتى فحولهم ، فى الجاهلية والإسلام على سواء .

* * *

فإذا كان الوزن والقافية يتحملان القسط الأوفر من المسئولية عن خلط الحمقى بين الشعر ومجرد النظم ، فإليهماأيضا ـ والوزن بالأخص ـ يعود الفضل الأكبر فى أن كانت الموسيقى فى الشعر هى الهدف الأصيل له ، الهدف القائم بذاته ، لا مجرد وسيلة أو رمز لشىء آخر مقصود ، كمعانى الكلمات . وهو قول منّا يحتاج إلى مزيد من الإيضاح :

ما من شك فى أن القافية والوزن قيدان يقيّدان الشاعر . غير أنهما فى نفس الوقت ذريعة يتذرع بها الشاعر حتى يقبل الناس منه مقولات ما كان ليجرؤ على قولها لولاهما . فهو يفترض ـ وبحق ـ أن القارىء أو السامع لن يراه مسئولا إلا مسئولية ناقصة عن جراة ما يعبّر عنه من المعانى ، وأنه سيحمّل الوزن والقافية الشطر الأكبر من هذه المسئولية . وهى على أىّ حال جراة ومبالغة كثيرا ما تكونان أحد الأسباب الرئيسية فى إثارة الشعر لطربنا واستحساننا :

أتُراها لكثرة العشاق
تحسب الدّمع خِلْقَةً فى المآقى ؟

(المتنبى)

ولو اننا فكرنا قليلا لوجدنا أنه من قبيل الخيانة العظمى لملكة العقل أن تحرّف الفكرة ، أو نشوّهها قليلا أو كثيرا ، وأن نلجأ إلى المبالغة ، ونضحّى بالتعبير الدقيق الصارم عنها ، لمجرد رغبة صبيانية فى الالتزام بالوزن ، أو بقافية تتردّد فى كل بيت من الأبيات . ومع ذلك فإنه بدون هذا التحريف وتلك المبالغة والتضحية يغدو من الصعب أن نتصور ظهور كل هذا الشعر الذى هو بين أيدينا ، أو أن نشعر بذلك الفارق الضخم بين الشعر والنثر . كذلك فإن هذا التحريف فى الفكرة ، والتضحية بالدقة فى التعبير عنها ، هما المسئولان عما تعرفه الكافة من أن فهم الشعر المترجم عن لغات أجنبية أصعب بكثير من فهم النثر المترجم .

ولو أننا اختلسنا النظر إلى الشاعر فى خلوته وهو ينظم قصيدته ، لوجدناه يبحث عن المعانى من أجل الوزن والقافية أكثر مما نجده يبحث عن الوزن والقافية من أجل المعانى . وحتى لو أنه كان يبحث عن الوزن والقافية ليستعين بهما على التعبير عن معانيه ، فإنه فى أغلب الحالات يجد مشقة بالغة دونهما ، ما لم يقبل إدخال بعض التحريف والتغيير على المعانى .

ومع ذلك فهما هو فن الشعر يتحدّى كل هذه الاعتبارات ، ويسخر من هذه الاعتراضات ، بدليل ما أنتجته منه كافة الأمم ، فى كافة العصور . وهو أمر يثبت ما للوزن والقافية من قوة هائلة فى التأثير فى المشاعر ، ويثبت فاعلية ذلك السحر الغريب الذى يكمن فيهما . ويمكن تفسير ذلك بأن القصيدة رائعة النظم تخلق لدينا بتأثير موسيقاها الناجمة عن الوزن دائما ، وعن القافية أحيانا،إحساساً بأن الأفكار التى تعبر عنها كانت كامنة فى قالبها ، وأنه ما كان على الشاعر إلا اكتشافها وإبرازها ، تماما كما كان النحّات مايكل أنجلو يطيل التأمل فى الحجارة أمامه ليكتشف أى تمثال تحتوى عليه وتخفيه !

بل إنه حتى الومضات الفكرية ضئيلة الشأن ، قليلة الأهمية ، تكتسب بفضل الوزن والقافية بعض الوقار والأبّهة ، شأن الفتيات غير الجميلات اللواتى يُلفتن الأنظار بأناقة زيّهن :

ترفق ايها المولى عليهم
فإن الرّفق بالجانى عتابُ
وإنهم عبيدك حيث كانوا
إذا تدعو لحادثة اجابوا
وعين المخطئين همُ وليسوا
باول معشر خطئوا فتابوا

(المتنبى)

بل الواقع انه حتى الأفكار الزائفة الشائهة ، بل والأفكار المتعارضة ، تكتسب مظهر الحقيقة بمجرد النظم :

آخِ الرجالَ من الاباعد ، والاقاربَ لا تُقاربْ
إن الأقاربَ كالعقارب او اشدّ من العقارب

(ابن العميد)

وفى مقابل ذلك نجد أشهر القصائد لمشاهير الشعراء تفقد معظم جمالها وروعتها وتغدو عادية أو حتى هزيلة متى ما ترجمت حرفيا إلى نثر .. حاول أن تترجم حرفيا هذه الأبيات للمتنبى إلى لغة أجنبية ثم قارن بين تأثير الأصل وتأثير الترجمة :

انا ابن اللقاء ، انا ابن السخاء
انا ابن الضّراب ، انا ابن الطعان
انا ابن الفيافى ، انا ابن القوافى
انا ابن السروج ، انا ابن الرعان
طويل العماد ، طويل النجاد
طويل القناة ، طويل السنان
حديد اللحاظ ، حديد الحفاظ
حديد الحسام ، حديد الجنان
يسابق سيهى منايا العباد
إليهم كأنهما فى رهان
ساجعله حكما فى النفوس
ولو ناب عنه لسانى كفانى !

وقد سئل مؤخرا المخرج البريطانى الشهير بيتر بروك فى باريس عن شعوره إذ يتولى إخراج مسرحية « ملهاة الأخطاء » لشكسبير باللغة الفرنسية ، فأجاب بقوله :

« هو كشعورى حين أزور صديقا حميما لى فى المستشفى فأجده سقيما فى الفراش ، قد غارت منه عيناه ، واصفرّ وجهه ، وفقد أكثر من نصف وزنه » ! وهو أمر يدفعنا إلى التساؤل : لو أن الحقيقة وحدها هى التى يصح وصفها بالجمال ، ولو أن أعظم حلية للحقيقة ـ كما يقولون ـ هو أن تتبدّى عارية ، فما بال الأفكار التى تبدو عظيمة جليلة فى قالب شعرى ، كثيراً ما تضحى قليلة الشأن فى ترجمة نثرية ؟ وما بال الشعراء الكبار من أمثال شكسبير ، وإدجار ألان بو ، وعمر الخيام ، يفقد شعرهم الكثير من روعته ما لم يقم شعراء كبار آخرون مثل باسترناك وبودلير ، وفيتزجيرالد ، بمهمة ترجمته ؟ وما بال الفكرة العظيمة فى النثر تبدو أروع وأعظم قيمة فى قالب شعرى ؟ أليس من المدهش حقا والجدير بالدراسة والتفكير أن نرى شيئا تافها صبيانيا فى ظاهره ـ كالوزن والقافية ـ له مثل هذا التأثير القوى فى وجدان الناس ؟

لا تفسير لذلك فى رأينا سوى أن مجرد وقع الكلمات فى حدّ ذاته من شأنه أن يُحدث عن طريق الوزن والقافية والاختيار المدقق للكلمات المتتابعة إحساسا لدى القارىء أو السامع بالكمال ، والاكتفاء ، والاهمية . عندئذ يصبح

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشعر نوعا من الموسيقى ، أو ، كما سبق القول ، تضحى موسيقاه هى الهدف الأصلى منه القائم بذاته ، ويصبح إطراب السمع بوقع الكلمات ، وتنشيط المخيلة بفضل عذوبة النغم ، هما غاية الشعر التى ليس وراءها غاية : بهما يتوفر كل ما هو مطلوب ، ويرضى مطمح الكافة .

وربما يكفينا للتدليل على ذلك أن نتذكر كيف كان يطربنا فى طفولتنا وقع أبيات الشعر من قبل أن تتنبه أذهاننا إلى ماتحويه من معان ، أو أن نلاحظ كثرة ما يحفل به الشعر فى كافة اللغات بما يسمى فى الانجليزية Doggerel حيث تُستخدم العبارات والكلمات لمجرد تكميل النغم أو الوزن فتطرب الناس رغم سخافة المعنى :

يا طالع الشجرة
هات لى معاك بقرة
تحلب وتسقينى
بالمعلقة الصينى !

وكذا ما تثيره فى أنفسنا من الطرب أناشيد الكورس فى الكثير من التراجيديات الإغريقية رغم عجزنا فى كثير من الأحيان عن استيعاب أغراضها ، وفهم معانيها .

غير أن الشعر فى العادة إنما يحوى إلى جانب موسيقاه المعانى والأفكار . فإذا القارىء أو السامع يستقبل هذه الأفكار والمعانى باعتبارها من الكماليات غير المنتظرة أو المتوقعة ، شأن الكلمات تضاف إلى الموسيقى فتصبح اغنية ، أو شأن الهدية تأتينا على غير انتظار فتدهشنا وتسعدنا . وبالتالى ، فإنه حيث أننا لم نطالب الشاعر بفكرة أو معنى ، ولم ننتظر من شعره غير الموسيقى التى نجد فيها الكفاية ، فإن توافر المعانى إلى جانب الموسيقى من شأنه أن يرضينا بسهولة ، وأن يزيد من متعتنا ولو لم تكن المعانى ببالغة الروعة . أما إن كانت المعانى فى حدّ ذاتها ـ وكما فى النثر ـ ذات قيمة ضخمة ، وعمق وأصالة ، فإن سعادتنا بالشعر تقوى وتتضاعف . وياحبذا لو جاءت القوافى أيضا سهلة طيّعة ، وأعطتنا انطباعا بأنها عفوية غير مفتعلة ، وكأنما وافت الشاعر آليا أو بوحى سماوى . وهو ما يدفعنا إلى الحكم بأن شاعرنا شاعر مطبوع ، وبأن الأفكار إنما تخامره منظومة أصلا ، لا كذلك الذى يكدح ويجهد نفسه من أجل العثور على القوافى لمعانيه ، أو المعانى لقوافيه .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصيدتان

صَطـُّـــوف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أتَرى هذى القُرى ؟
إنها الآن مضاءهْ
كهرباءُ باغتتها فأضاءتها
وصارت فى « كوانين» تُرى
آه لو تعرفها !
كان هذا الجبل المعتم حارَهْ
كان صطّوفُ ـ الذى تعرفه ـ
يسكر فى الوادى ويخزينا إهاناتٍ
ودعوات إلى أىّ شجارْ
ثم ، قبل الفجر ،
حين العتْم كالكحلِ

يلاقى دربه للبيت فى رأس الجبل

فإذا ما ابتدأ اللغط

وصوتُ الزوجة الحانقُ

والأطفال يبكون ...

عرفناه وصلْ

إنه يكمل فى البيت شجاره

أو ينادى ـ لحصاد اليوم ـ جاره

واذا مادبَّ صطوف علينا صوته

طالباًعونا أتيناه

اشتغلنا شغله ثم تركناه

ولم نسمح بأن يُقرى القِرى

أو بأن يشعل ناره

ثم عدنا فى دروب لاترى

إن صطوف الذى تعرفه

(والذى صار لديهم مصطفى)

منذ شهرين مريض

وتوفّاه الذى تعرفه

يوم الأحد

دون أن نسمع بالوعكة أوبالموت

لم يذهب إلى الدفن أحد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أنا ، بالصدفة ، أبصرت بأطراف البلد

ورقة النعوة

يلهو ، وهو مسرور بها ،

هذا الولد

وحـــــده

وحدهُ ،

بين من يكرهون الحكومة

من يحقدونْ

وحده لا يخبىء أحقاده

وتظل تعابيره خيزراناً

يميل .. يميل

ويرتد فى طعنة بين لمح العيون

فيصيب الأباطرة الخائفين بمس الجنون

يتجنبه الخانعونْ

يتجول بين الحدائق دون رفيق

وقد يتوقف حين تجىء القصيدة

اماً حنون

وحده يصل البيت كى يتجول بين الدفاتر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كى يتطلع عبر النوافذ

كى يتلهى عن الحزن

والضجر المزّ

والشوق للهمسات الحرون

يتفقّد أصحابه صوراً

ويتابعهم فى المنافى

يتابعهم فى السجون

يتذكر أولاده ....

صورٌ كل ما ظل من حبهم عنده

كلمات ستبقى له فى الختام

وحده ..

ثم يبكى ..

وحده ..

ثم يبكى .. ويبكى

وحده ..

وينام .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مفهوم النص :

(١) الدلالة اللغوية

■ هناك سؤال يمكن أن يتبادر إلى ذهن القارىء عن أهمية هذا البحث الدائم المستمر عن مفهوم النص ، مرة فى مجال علوم القرآن (١) ، واليوم فى مجال الدلالة اللغوية ، ومن يدرى بعد ذلك فى أى مجال من مجالات العلوم الدينية ، بل وعلوم النقد والبلاغة . والإجابة عن هذا السؤال قد تبدو بسيطة إلى حد السذاجة ، لكنها تحدد الهدف الذى نسعى إليه جميعا فى العلوم الإنسانية والاجتماعية ، رغم تعدد الاختصاصات وتنوع المداخل والمناهج . الهدف هو الكشف عن بعض خصائص الثقافة العربية الإسلامية فى جانبها التراثى التاريخى ، سعيا لمزيد من الفهم لواقعنا الثقافى المعاصر . وإذا كانت الثقافة تمثل الذاكرة الجمعية للجماعة ، فليست الذاكرة إلا مجموعة من النصوص المحددة للقيم والأعراف وأنماط السلوك ومعايير الخطأ والصواب .

---

(١) مفهوم النص : دراسة فى علوم القرآن ، الهيئة العامة للكتاب ، مصر ، ١٩٩٠ م .

وفى ثقافة احتل النص الدينى فيها ــ و لا يزال ــ مركز الدائرة ، بعد الكشف عن مفهوم للنص ، كشفا عن آليات إنتاج المعرفة ، بما أن النص الدينى صار النص المولد لكل ــ أو لمعظم ــ أنماط النصوص التى تختزنها الذاكرة / الثقافة. ومعنى ذلك أن هذه الدراسة ، وإن كانت تبدأ من البحث عن مفهوم للنص ، تسعى إلى الكشف ــ ولو بطريقة ضمنية ــ عن نمط الثقافة التى تنتمى إليها .

فى هذا السياق يصبح من الضرورى البدء ــ قبل أى تحليل آخر ــ بالكشف عن الدلالة اللغوية لكلمة « النص » فى اللغة ، لأن اللغة تمثل النظام المركزى الدال فى بنية الثقافة بشكل عام . واكتشاف الدلالة اللغوية ورصد تطور اللفظ من الدلالة الحسية إلى الدلالة المعنوية ، ثم انتقاله بعد ذلك إلى الدلالة الاصطلاحية ،يمثل الركيزة الأولى للانطلاق إلى محاولة اكتشاف المفهوم فى علوم الثقافة العربية كافة . وهذا هو موضوع الاهتمام ، وبؤرة التركيز فى هذا المقال .

ــ إذا كانت كلمة « النص » فى اللغات الأوروبية تعنى نسيجا من العلاقات اللغوية المركبة التى تتجاوز حدود الجملة بالمعنى النحوى للإفادة ، الأمر الذى يؤكده أصل اشتقاقها من اللغة اللاتينية ، فلم يكن الأمر كذلك الأمر فى اللغة العربية[٢] . ومن استقراء الدلالات المتعددة الواردة فى « لسان العرب » لابن منظور يمكن القول إن الدلالة المركزية الأساسية للدال « نص » هى الظهور والانكشاف . ولا تزال هذه الدلالة بارزة فى الاستخدام اللغوى المعاصر ، كما نجد فى الدال « منصة » التى تعنى المكان المرتفع البارز للناظرين ، وهى فى الاستخدام القديم المكان الذى تجلس عليه العروس للجلوة . وكلمة « الجلوة » ـ التى لا تزال تستخدم فى اللهجة العامية بمعنى تزيين العروس وإظهار جمالها ـ تعنى الظهور والانكشاف أيضا . واذا أردنا أن نرصد التطور التاريخى لدلالة الكلمة ـ رغم صعوبة ذلك ـ من الحسى إلى المعنوى فإن الترتيب التالى يمكن أن يكون مقبولا :

أ ـ الدلالة الحسية :

نصت الظبية جيدها : رفعته .

نصّ الدابة : رفع جيدها بالمقود لكى يستحثها على السرعة فى السير .

ب ـ الانتقال من الحسى :

النص والتنصيص : السير الشديد .

نص الأمور : شديدها .

جـ ـ الانتقال إلى المعنوى :

نص الرجل : سأله عن شىء حتى يستقصى ما عنده .

بلغ النساء نص الحقاق : سن البلوغ .

د ـ الدخول إلى الاصطلاحى :

: الإسناد فى علم الحديث .

النص : التوقيف .

التعيين .

(٢) انظر : معجم اكسفورد

يتبين من الترتيب أن الدلالة المركزية انتقلت من الحسى إلى المعنوى ودخلت فى الاصطلاحى دون أن يعتورها تغير كبير . ولذلك ظلت تتداول بهذه الدلالة فى مجال العلوم الدينية كلها ـ أو جلها ـ تقريبا ، وإن كانت قد تحولت إلى مصطلح دلالى يشير إلى البيِّن بذاته الواضح وضوحا لا يحتاج معه الى بيان آخر ، وذلك بالمقارنة بأنماط دلالية أخرى تحتاج إلى بيان وشرح مستقلين عنها . وبعبارة أخرى يمكن القول إن الدال « نص » صار مصطلحا دلاليا إجرائيا يدل على جزء مما يدل عليه اليوم بنفس الدال ، هو ذلك الجزء الواضح الدلالة وضوحا لا يختلف عليه اثنان من أهل اللغة .

٢ ـ يضع الإمام الشافعى (ت : ٢٠٥ هـ) النص على رأس أنماط البيان ـ البيانُ الأول ـ ويعرفه بأنه : « المستغنى فيه بالتنزيل عن التأويل[٣] » وهو الذى لايعذر أحد بجهالته . ومن البيان النصى ما أبانه الله لخلقه فى كتابه (الكتاب = النص بالمعنى الذى نستخدمه الآن) مما تعبدهم به ، وهو البيان الذى يستخدم الشافعى كلمة « النص » بشكل متكرر للإشارة إليه فيقول :

« فمنها (= أنماط البيان فى الكتاب) ما أبانه لخلقه نصا . مثل جمل فرائضه ، فى أن عليهم صلاة وزكاة وحجا وصوما ، وأنه حرم الفواحش ما ظهر منها وما بطن ، ونص الزنا والخمر وأكل الميتة والدم ولحم الخنزير ، وبين لهم كيف فرض الوضوء ، مع غير ذلك مما **بين نصا**[٤] » (التأكيد لنا) .

ومن الضرورى هنا الإشارة إلى أن وضع آيات التشريع المشار إليها فى نمط الدلالة النصية ، لا يتعارض مع وضع الشافعى لها فى سياق آخر فى نمط دلالة « المجمل » ، ذلك أن مفهوم « المجمل » هو البيِّن بذاته على مستوى الدلالة اللغوية ، وإن كان يحتاج إلى « التفصيل » ـ وهو نمط من البيان ـ على مستوى الدلالة الشرعية[٥] . وغالبا ما يرتبط « التفصيل » بالنص الشارح ـ السنة النبوية ـ الذى يبين كيفيات التنفيذ وشروطه ، وإن كان فى الكتاب ما هو نص لا يحتاج إلى تفصيل . يسوق الشافعى مثالا للنصوص التى لا تحتاج الى أى نمط من أنماط البيان ، إنْ لغويا أو شرعيا ، الآيات القرآنية التالية :

١ ـ فمن تمتع بالعمرة إلى الحج فما استيسر من الهدْى ، فمن لم يجد فصيام ثلاثة أيام فى الحج وسبعة إذا رجعتم ، تلك عشرة كاملة ، ذلك لمن لم يكن أهله حاضرى المسجد الحرام . (البقرة : ١٩٦)

٢ ـ وواعدنا موسى ثلاثين ليلة وأتممناها بعشر فتم ميقات ربه أربعين ليلة . (الأعراف : ١٤٢)

٣ ـ يا أيها الذين آمنوا كتب عليكم الصيام كما كتب على الذين من قبلكم لعلكم تتقون . أياما معدودات ، فمن كان منكم مريضا أو على سفر فعدة من أيام أخر ، وعلى الذين يطيقونه فدية طعام مسكين فمن تطوع خيرا فهو خير له ، وأن تصوموا خير لكم إن كنتم تعلمون . شهر رمضان الذى أنزل فيه القرآن هدًى للناس وبينات من الهدى والفرقان ، فمن شهد منكم الشهر فليصمه ، ومن كان مريضا أو على سفر فعدة من أيام أخر ، يريد الله بكم اليسر

---

(٣) الرسالة ، تحقيق وشرح : أحمد محمد شاكر ، المكتبة العلمية ، بيروت ، بدون تاريخ ، ص : ١٤ .

(٤) السابق ، ص : ٢١ .

(٥) السابق ، ص : ٢٢ ، ٢٨ ـ ٣٠ .

ولا يريد بكم العسر ، ولتكملوا العدة ، ولتكبروا الله على ما هداكم ولعلكم تشكرون . (البقرة : ١٨٣ ـ ١٨٥)

ويعلق عليها كاشفا عن وعيه بتعدد مستويات الوضوح ، من زيادة البيان والإطناب كما يتبدى من الآيتين الأوليين ، إلى البيان الكاشف دون زيادة كما يتبدى فى آيات سورة البقرة عن الصيام . فإذا أضفنا إلى ذلك « المجمل » السابق الإشارة إليه أمكن أن نستشف أن النص بوصفه مصطلحا دلاليا لايشير إلى مستوى واحد من الوضوح ، بل يشير إلى مستويات متفاوتة ، وإن كانت تندرج جميعا تحت دلالة « الوضوح » او « البيان الأول » . يقول الشافعى :

افترض عليهم الصوم ، ثم بين أنه شهر ، والشهر عندهم ما بين الهلالين ، وقد يكون ثلاثين أو تسعا وعشرين . فكانت الدلالة فى هذا كالدلالة فى الآيتين ، وكان فى الآيتين قبله زيادة تبيين جماع العدد . وأشبه الأمور بزيادة تبيين جملة العدد فى السبع والثلاث ، وفى الثلاثين والعشر ، أن تكون زيادة فى التبيين ، لأنهم لم يزالوا يعرفون هذين العددين وجماعه ، كما لم يزالوا يعرفون شهر رمضان(٦) .

ورغم تفاوت مستويات الوضوح من « زيادة التبيين » إلى مجرد « التبيين الواضح » إلى « المجمل » ، يظل مفهوم « النص » كما يطرحه الشافعى يدور فى محور الدلالة اللغوية . ومعنى ذلك أن النقلة الدلالية الاصطلاحية لم تضف للدلالة اللغوية شيئا يذكر ، وهو ما يفسر لنا نفور بعض المعاصرين من إطلاق كلمة « النص » على القرآن ، متهمين من يفعلون ذلك بارتكاب معصية الخروج على المألوف المتعارف المجمع عليه(٧) . وقد ظلت تلك الدلالة الاصطلاحية لكلمة النص هى الدلالة السائدة فى الخطاب العربى حتى القرن السابع الهجرى تقريبا .

٣ ـ يقول الزمخشرى فى سياق تفسير رقم ١٧ من سورة البقرة :

وقد نص الله على تنزيه ذاته بقوله : وما أنا بظلام للعبيد . وما ظلمناهم ، ولكن كانوا أنفسهم يظلمون . إن الله لايأمر بالفحشاء . ونظائر ذلك مما نطق به التنزيل .

---

(٦) السابق ، ص : ٢٧ ـ ٢٨ .

(٧) انظر : محمد محمد أبو موسى : التصوير البيانى : دراسة تحليلية لمسائل البيان ، مكتبة وهبة ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٨٠ ، حيث يشن المؤلف هجوما حادا على ما يطلق عليه اسم « النزعة الاعجمية فى فهم القرآن » ، ويدخل فيها إطلاق اسم « النص » على القرآن ، ويرى أننا :

لم نعرف فى تاريخ الأمة من سمى كلام الله بغير ما سماه الله من سور وآيات ، ولم نعرف أن أحدا من العلماء تناول القرآن من حيث هو نص ، لأن هذا مما يستعاذ بالله منه ، وإنما تناولوه فى كل حال من حيث هو تنزيل من الله العزيز العليم (ص : ١٩) ولا شك أن المؤلف ينطلق من نزعة أقل ما يمكن أن يقال عنها أنها نزعة مغرقة فى « السلفية » العقلية ، فالإصرار على استخدام المفردات اللغوية التقليدية ، والفزع من استخدام أى مفردات معاصرة ، يعكس موقفا ارتداديا ـ لا رجعيا فقط ، يغمض عينيه عامدا عن تطورات الحياة والفكر والمفاهيم . لكن المثير للأسى حقا هذا التجاهل ـ ولا نقول الجهل ـ لدلالات كلمة « نص » فى اللغة العربية ، وتصور أنها كلمة اعجمية ، هذا بالإضافة إلى العجز الواضح عن فهم تطور دلالة مفردات اللغة ، مع تطور وعى الجماعة الناطقة بها . ومما يحول الإحساس بالأسى الى إحساس بالكارثة أن المؤلف من دارسى علم البلاغة ، ومن القائمين بتدريسه فى جامعة الأزهر العريقة .

أما قوله تعالى : ختم الله على قلوبهم وعلى سمعهم ، وعلى أبصارهم غشاوة ، ولهم عذاب عظيم ، فهى من المتشابه الذى يحتاج للتأويل[٨] .

وهو إذ يستخدم صيغة الفعل « نص » للدلالة على المحكم الواضح البين الذى لا يحتاج التأويل ، يعتبر أن الآية التى تسند فعل ختم القلوب إلى الله ، من المتشابه الغامض . وهذا التقابل بين المفهومين : النص والمتشابه ، يؤكد أن السياق المعتزلى الذى يتحرك فيه الزمخشرى ، والذى يضع المحكم الواضح مقابلا للمتشابه الغامض ، ما زال يستخدم الدال « نص » بالمعنى اللغوى / الاصطلاحى الشائع . ولما كان الخلاف بين المعتزلة وخصومهم يجد أحد تجلياته فى النزاع حول تحديد المحكم وتعيين المتشابه به فى القرآن ، فمن الطبيعى أن ينازع ابن المنير السنى ، وضع الزمخشرى للآية موضوع الخلاف ، فى إطار المتشابه الذى يحتاج للتأويل . والأهم من ذلك ، فى سياق تحليلنا الراهن ، أنه ـ ابن المنير ـ يصنفها دلاليا على أساس أنها « نص » لا يحتمل التأويل ، ويتهم الزمخشرى بأنه :

نزل من **منصة النص** إلى حضيض تأويله ابتغاء الفتنة ـ فإن الختم فيها مسند إلى الله تعالى[٩] **نصا**

٤ ـ ويظل استخدام الدال « نص » ، بمعنى الواضح البين الذى لا يحتمل التأويل ، شائعا فى الكتابة العربية ، بما فى ذلك الكتابة الصوفية ، ويكفينا ابن عربى الصوفى الأندلسى الشهير (ت : ٦٣٨ هـ) دليلا على ذلك . فى سياق الحديث عن الزمان وعلاقته بمستويات الوجود المختلفة ومراتبه المتعددة ، يفرق الصوفى الكبير بين كلمة « الآن » والفعل « كان » من حيث الدلالة على الزمان ، فيرى أن الكلمة « نص » فى الدلالة على الزمان ، وليس كذلك الفعل لدلالته أحيانا على مجرد الوجود . وعلى ذلك فعبارة « كان الله ولاشىء معه ، وهو الآن على ما عليه كان » لا تشير كان فيها إلى الزمان ، بل تشير إلى مطلق الوجود ، وينتفى من ثم التعارض الظاهرى بين جزئيها ، وهو التعارض الناشىء ـ فيما يرى ابن عربى ـ عن سوء فهم دلالة الفعل « كان » فى العبارة . وبالإضافة إلى ذلك يؤكد ابن عربى ـ حرصا على نفى مقولة الزمان كلية عن الوجود المطلق الكلى للذات الإلهية ـ أن العبارة السابقة لم ترد كلها عن النبى ، بل الوارد منها عنه جزؤها الأول فقط « كان الله ولا شىء معه » ثم أدرج الجزء الثانى «وهو الآن على ما عليه كان » فى الحديث بعد ذلك ، وهو الجزء المسبب لسوء الفهم المشار اليه[١٠] .

هذه التفرقة بين « النصّ » و « المحتمل » ، يطرحها ابن عربى فى سياق آخر هو سياق الصراع بين الفقهاء

---

(٨) الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل فى وجوه التأويل ، دار الكتاب العربى ، بيروت ، الجزء الأول ، ص : ٥٠ .

(٩) الانتصاف فيما تضمنه الكشاف من الاعتزال « على هامش الكشاف » ، الجزء الأول ، ص : ٤٩ .

(١٠) الفتوحات المكية ، دار صادر ، بيروت ، بدون تاريخ ، الجزء الثانى ، ص : ٦٩٢ .

والصوفية حول فهم الشريعة . وفى هذا السياق يطرح ابن عربى مفهوم « ندرة النصوص » وهو المفهوم الذى يسوغ « التأويل » ويجعله لامجرد أمر مشروع ، بل يطرحه بوصفه ضرورة لا غناء عنها . إن الفقهاء الذين يعتمدون فى مرجعيتهم الدينية على مجرد النقل عن السابقين والاهتمام بطرق الرواية والتحمل والأداء لا يستطيعون - فيما يرى ابن عربى - فهم الشريعة وإدراك معناها كما يفهمها أهل الله الذين يأخذون علمهم مباشرة بطريق الاتصال الروحى :

« فإن الفقهاء والمحدثين الذين أخذوا علمهم ميتا عن ميت ، إنما المتأخر منهم هو فيه على غلبة الظن ، إذ كان النقل شهادة والتواتر عزيزا . ثم إنهم إذا عثروا على أمور تفيد العلم بطريق التواتر ، لم يكن ذلك اللفظ المنقول بطريق التواتر نصا فيما حكموا فيه فإن **النصوص عزيزة** ، فيأخذون من ذلك اللفظ بقدر قوة فهمهم فيه ، ولهذا اختلفوا . وقد يمكن أن يكون لذلك اللفظ فى ذلك الأمر **نص** آخر يعارضه ولم يصل إليهم ، وما لم يصل إليهم ما تعبدوا به ، ولا يعرفون بأى وجه من وجوه الاحتمالات التى فى قوة هذا اللفظ ، كان يحكم رسول الله المشرع . فأخذه أهل الله عن رسول الله فى الكشف على الأمر الجلى **والنص الصريح** فى الحكم ، أو من أله بالبينة التى هم عليها من ربهم والبصيرة التى بها دعوا الخلق إلى الله[١١] .

ولا تقف حدود التفرقة بين « النصّ » و « الاحتمالى » فى خطاب ابن عربى عند طرح مفهوم « ندرة النصوص » ، بل تتجاوز ذلك إلى توظيف مفهوم « الاحتمالى » بشكل واسع فى تأويله للقرآن والأحاديث النبوية على السواء ، خاصة إذا تعلق الأمر بأطروحات لا يتقبلها التأويل السنى الرسمى للإسلام ، وإذا كان ابن عربى ينطلق من تصور أن « الرحمة » هى الصفة الإلهية التى انفتح بها وجود كل ما سوى الوجود الالهى ، فمن الطبيعى أن يكون مآل هذا الوجود إلى الرحمة الإلهية الشاملة فى الختام . ولأن هذا التصور يتعارض مع الفهم السنى الرسمى المستند إلى نصوص يعتبرها هذا الفهم قطعية الدلالة بشأن العقاب والعذاب بالتخليد فى النار إلى أبد الآبدين ، يلجأ ابن عربى إلى إدراج تلك النصوص فى خانة « الاحتمالى » ، نافيا عنها صفتها « النصية » :

« لما كانت الصفات نسبا وإضافات ، والنسب أمور عدمية ، وما ثم إلا ذات واحدة من جميع الوجوه ، لذلك جاز أن يكون العباد مرحومين فى آخر الأمر ، ولا يسرمد عليهم عدم الرحمة إلى ملا نهاية ، إذ لا مكره له (= الله) على ذلك ، والأسماء والصفات ليست أعيانا توجب حكما عليه فى الأشياء . فلا مانع من شمول الرحمة للجميع ، ولا سيما وقد ورد سبقها للغضب (= ورحمتى سبقت غضبى) ، فإذا انتهى الغضب إليها (= الرحمة) كان الحكم لها ، فكان الأمر على ما قلناه . لذلك قال تعالى : ولو شاء ربك لهدى الناس جميعا ، فكان حكم هذه المشيئة فى الدنيا بالتكليف . وأما فى الآخرة فالحكم لقوله : يفعل ما يريد ، فمن يقدر أن يدل على أنه لم يرد إلا تسرمُد العذاب على أهل النار ولابد ، أو على واحد فى العالم كله حتى يكون حكم الاسم : المعذب (بكسر الذال) والمُبلِى والمنتقم وأمثاله صحيحا ؟ ! والمُبلى وأمثاله نسبة وإضافة لاعين موجودة ، وكيف تكون الذات الموجودة تحت حكم ما ليس بموجود ؟ ! فكل ما ذكر من قوله : لو شاء ، ولئن شئنا ، لأجل هذا الأصل ، فله الإطلاق . **وما ثم نص لا يتطرق إليه الاحتمال** فى تسرمد

---

(١١) السابق ، الجزء الأول ، ص :١٩٨ .

العذاب كما لنا فى تسرمد النعيم ، فلم يبق إلا الجواز ، وأنه رحمن الدنيا والآخرة . فإذا فهمت ما أشرنا اليه قل تشغيبك ، بل زال بالكلية[١٢] . »

٤ ـ ١ ـ هذه المقابلة بين « النصّ » و« الاحتمالى » فى النسق الفكرى الصوفى لابن عربى ، تؤكد أن الدال « نص » ظل يستخدم فى حقله الدلالى اللغوى الأصلى ، أى بمعنى الجلى الواضح الذى لا يحتاج للتأويل . ولعله من الصعب علينا حتى الآن أن نحدد على وجه اليقين متى وكيف حدث التحول الدلالى للكلمة لتدل على ما نقصده منها الآن ، أى على البناء اللغوى الذى يتجاوز حد الجملة المفيدة ، ولعله مما له دلالة فى هذا الصدد أن ندرك أن الخطاب الدينى المعاصر حين يتمسك بالمبدأ الفقهى القديم « لا اجتهاد فيما فيه نص » ، وحين يعيد إعلانه وطرحه دائما فى وجه أى محاولة للاجتهاد الحقيقى ، إنما يعتمد فى الواقع على عملية مخادعة دلالية مغرضة . تتمثل هذه المخادعة فى استخدام كلمة « نص » للدلالة على « كل » النصوص الدينية ـ القرآن الكريم والأحاديث النبوية ـ بصرف النظر عن الوضوح والغموض . وبعبارة أخرى يخلط الخطاب الدينى عن عمد وقصد بين الدلالة القديمة التى استخدمها الفقهاء حين قرروا المبدأ ، وبين الدلالة المعاصرة التى تسبق إلى وعى المخاطب العادى ، فيترسخ فى الذهن « تحريم » الاجتهاد . واذا أضفنا إلى ذلك أن تحديد ما هو « نص » لا يحتمل التأويل وفصله عما هو محتمل أمر خلاف بين الفقهاء والعلماء ـ كما سلفت الإشارة ـ أدركنا إلى أى حد يريد الخطاب الدينى أن يحكم الحصار حول النصوص لينفرد « الكهنوت » بسلطة التأويل والتفسير . ويظل استخدام اللغة القديمة فى مناقشة قضايا وهموم معاصرة ، إحدى آليات الخطاب الدينى لتعويق مسيرة العقل والعودة بالواقع إلى الوراء ، وهى آلية ربما تحتاج إلى دراسة مستقلة .

٥ ـ وإذا كنا لا نستطيع أن نحزم يقينا بكيفية التحول الدلالى الذى حدث للدال « نص » من المعنى القديم إلى المعنى الحديث ، فلعل فيما يذكره ابن خلدون (ت ٨٠٨ هـ) عن المشتغلين بالفلسفة أنهم كانوا يطلقون على كتاب المنطق لأرسطو اسم « النص » ، ما يساعدنا قليلا على استشفاف جذور التحول . يقول عن نشأة الفلسفة بشكل عام وكيف تحددت مجالاتها ، وتهذبت طرقها بظهور كتاب المنطق لأرسطو :

« وتكلم فيه (= المنطق) المتقدمون أول ما تكلموا به جملا جملا ومفترقا ، ولم تهذب طرقه ولم تجمع مسائله حتى ظهر فى يونان أرسطو ، فهذب مباحثه ، ورتب مسائله وفصوله ، وجعله أول العلوم الحكمية وفاتحتها . ولذلك يسمى بالمعلم الأول . وكتابه المخصوص بالمنطق يسمى « النص »[١٣] .

وسواء كانت هذه التسمية قد حدثت فى اليونانية أم لم تحدث ، فالمهم عندنا أن الفلاسفة المسلمين فيما يؤكد ابن خلدون أيضا قد أطلقوا عليه اسم « النص » :

« وتجد الماهر منهم عاكفا على كتاب « الشفاء » و « الإشارة » و « النجاة » وتلاخيص ابن رشد للنص من تأليف أرسطو وغيره[١٤] » .

---

(١٢) السابق ، الجزء الأول ، ص : ١٦٣ ـ ١٦٤ .

(١٣) المقدمة ، كتاب التحرير ، دار الشعب ، ، مصر ، ١٣٧٢ هـ - ١٩٥٣ م ، ص : ٤١٧ .

(١٤) السابق ، ص : ٤٦٠ .

قد يمكن أن يقال إن إطلاق اسم « النص » على كتاب المنطق ـ إذا صح ما يقوله ابن خلدون ـ هو من قبيل التسليم بوضوحه ونفى احتماليته ، خاصة إذا قورن بكتب أرسطو الأخرى التى اختلفت الشروح حولها وتعددت . وقد يمكن أن يقال أيضا إنه أطلق عليه اسم « النص » بما هو خطاب فى القوانين الكلية التى تضبط عمليات الاستدلال والقياس ، من خلال ضبط الاستخدام اللغوى وتكوين القضايا طبقا للقوانين الدلالية الصارمة . وفى كلتا الحالتين يظل استخدام الدال « نص » ، دائرا فى إطار الواضح الجلى ، أى دائرا فى مجال دلالته الأصلية . ولكن يمكن أن يقال أيضا ان دلالة كلمة « النص » إشارة الى كتاب « المنطق » عند المشتغلين بالفلسفة ، تتوازى مع دلالة كلمة « الكتاب » التى تدل على « القرآن » داخل دائرة العلوم الدينية ، كما تدل على كتاب سيبويه داخل دائرة العلوم اللغوية ، وهى التسمية التى يشير بها الإمام الشافعى دائما الى مؤلفه الذى اشتهر باسم « الرسالة » فى مجال علم الفقه[١٥] . ومن المحتمل أن المشتغلين بالفلسفة وجدوا فى كلمة « نص » بديلا عن كلمة « الكتاب » تحقيقا لعدة أهداف : الأول تحاشى مايوهمه إطلاق اسم الكتاب على منطق أرسطو من تشبيه له بالقرآن . والثانى أن ثمة كتباً أخرى لأرسطو ، فتخصيص اسم « النص » للمنطق وإفراده به يميزه عما سواه ، ويكشف عن مكانته بالنسبة لها . والهدف الثالث والأخير ـ ولعله الأهم ـ تحقيق الموازاة بين مكانة المنطق بالنسبة لعلوم الحكمة والفلسفة ، وبين مكانة كتاب سيبويه بالنسبة لعلوم اللغة ، وربما تحقيق الموازاة أيضا بينه وبين « القرآن » بالنسبة للعلوم النقلية ، دون استثارة عداء رجال الدين ، خاصة أولئك الذين يقفون من الفلسفة وعلوم الحكمة موقف الرفض الكامل . وأيا كان الأمر فلا شك أن إطلاق كلمة « النص » على كتاب كامل ، كان بداية النقلة الدلالية من المعنى القديم ، إلى المعنى الحديث والمعاصر .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

---

(١٥) انظر : الرسالة ، مقدمة المحقق ، ص : ١٢ .

محمد عبد السلام العمرى

ريـــاح السَّـــموم



أعدوا كل شيء وتأهبوا للرحيل ، ولم يبق غير عودة الصقرين اللذين أطلقهما الشيخ فى الصباح ، لقد تم تدريبهما خلال المدة التى مكثوها ، وبانقضاء هذا اليوم يكون قد مر على وجودهم فى هذا المكان شهر كامل .

تلك هى المدة التى حددها الشيخ منذ عدة سنوات لقضاء رحلة صيده السنوية فى الصحارى والوديان البرية ، يختار عادة أماكن صيد مختلفة ، وحسب البعد عن مدينته بعد أن يقرأ ويسمع النشرات الجوية ، ويحدد مواقع رياح السموم ، وفى الأوقات التى تبدأ الصقور هجرتها إلى الأعالى .

الخيام الرمادية اللون منصوبة ومثبتة جيداً تبتعد إحداها عن الأخرى مسافة تسمح بسماع من يسكنها إذا استنجد بالآخرين .

فى بداية الرحلة أعدوا سيارات اللاندروفر ، وحملوا الحقائب والملابس والمشروبات فى سيارات أخرى ، تتبعهم سيارات نصف النقل المحملة بالخرفان والوقود والخيام والمؤن مع الحلل والأوانى الكبيرة ـ وتحرك الركب ، ومع انبلاج نور الصباح توجهوا بدعواتهم إلى الله فى وقت واحد ، بعد أن نبههم الشيخ الكفيل من خلال اللاسلكى الذى يرسل ولا يستقبل أن استطلاعاته تؤكد أن الرياح قادمة .

تتوالى ابتهالاتهم ، وتقطع السيارات مسافات شاسعة ومساحات لانهائية ، فتتوه فى أراض مجهولة مليئة بالصخور البركانية والكثبان الرملية وتبدو السماء والأرض من تأثير الريح فى وحدة ترابية وتجانس متدرج حتى تتداخلا ، عندئذ لا يتمكنون من تحديد ومعرفة مكانهم .

توقفوا ولم يترجل أحد ، وبمساعدة الشيخ عرفوا انه مكان صالح ، فبدأوا الاستعداد للمكوث والبقاء ، ومع انقشاع الرياح نظر بعينيه إلى عنان السماء ، الى الصقور التى مافتئت أن وضحت ، وبانت على بعد مئات الأمتار تجوب عاليا السماء الواسعة ، غائصة فى نورها البرتقالى الذى بدأ يتوارى تدريجيا مع حلول رماديات الغروب .

إذ ذاك أسرعوا فى تثبيت خيامهم بطريقة قوية ، وحتى لا يتعجل الكفيل مسح المكان بنظرة واسعة ، ليتمكن من تنفيذ خطته التى رسمها فى دماغه هذا العام ، وحدد وبلا أدنى تردد أماكن الخيام الخاصة بكل منهم .

يزداد الشيخ إصراراً كل عام على القيام بتلك الرحلة خاصة بعد أن افتتح مستشفاه الكبير أمير مدينتهم ، وفى هذا الوقت من العام يشد الرحال ويحرص ضمن ما يحرص على أن يتواجد فى معيته وصحبته طبيب العيون الذى يعمل لديه فى مستشفاه الخاص .

استقدم ذلك الطبيب من بلاده منذ عدة سنوات إثْر مرض زوجته ، لاقت على يديه راحة عينيها الجميلتين اللتين لم ينتابهما المرض منذ وعت الحياة ، ولكثرة ترددها عليه دون موعد سابق أدرك الطبيب بألم بالغ وبقدرة ملاحظة ما انتوته المرأة ، فكانت مواعيدها فرصاً مواتية لتوطيد علاقته بمعارفه وأصدقائه بتواجدهم معه أثناء الكشف عليها .

لاحظ الشيخ كثرة ترددها على الطبيب ، فأعد الأماكن والأجهزة المناسبة لكى يتلاقيا تحت سمعه وبصره للوصول الى إثبات قناعاته .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لما رأى الطبيب خيمته المواجه لخيمتها وعلى مبعدة منها ، تذكر أن الشيخ ينظر إليه خلسة ،وعلى فترات متفاوتة ، ومنذ مدة طويلة ،وأنه يستمع ويتصنت إلى مكالماته ، ويقوم بفتح خطاباته ، وأن الشيخ يضعه دائما أمام امتحانات ، مبتكرة تختلف طرق تنفيذها ،ويدخل الخيال المتجدد أحيانا كثيرة فى لمساتها الأخيرة ، ولما نفدت حيله ، وأعياه فكره البدوى مد له الحبل طويلا ، ولم يتمكن الطبيب الشاب وعلى مدى عدة سنين منذ تعاقده من أن يسافر إلى بلده لأن العمل فى حاجة إليه .

قبل الاستعداد للرحلة نبه الطبيب كفيله أن الأعمال كثيرة ، وقرر إذا ما حان وقت الرحيل أن يعترض ويرفض ، إلا أنه انساق ولم يقدر على البوح والمواجهة ، وفى الرحلات السابقة كانت أعدادهم قليلة ، وسياراتهم تتناسب معها ، إلا أنه لاحظ أن الكفيل قد زاد العدد كثيرا هذا العام ، فلم يكن فى السابق إلا هو والشيخ وزوجته الشابة التى تزوجها منذ عدة سنوات ،والمدللة لصغر سنها ، ولجمالها الأخاذ ، ولأنها آخر من تزوج .

رحلة هذا العام التى رآها الشيخ وتخيلها قبل أن تبدأ حددت المسألة تماماً ، فحرص على اصطياد أكبر كمية من الصقور ، تلك الهواية التى لازمته طويلا ، وعلى فترات متقطعة ، والذى يؤكدها منذ قدومه بتهيئة

المكان المناسب والأدوات المناسبة لترويضها وتدريبها . ويخبر الطبيب بطريقة عابرة أنه لم يتذوق طبقاً أحلى من طبق عيون صقور مقلية .

لاحظ الطبيب أن الشيخ يختار وقته قبل مقدم الصيف ، وفى الربيع ، حيث تدب الحياة فى أرجاء المكان فيضيق بمن فيه ، فيه يأتى الرمد الربيعى لعينى زوجة الشيخ . أوقات صيد ربيعية لايضاهيها إلا أوقات بدايات الخريف ، أثناءها يرون الصقور من أعلى تلك الخيام المثبتة والمتباعدة بمسافات متساوية صانعة شكلا سداسيا منتظم الأضلاع تحوم حولها محلقة فى ارتفاع شاهق ودوائر ذات أقطار كبيرة .

فور قدومهم وبعد تثبيت خيامهم قام الشيخ لاكتشاف المنطقة ، تبعه معاونوه ، ركبوا سياراتهم وقاموا بجولة حول الأماكن المجاورة ، ولاحظ الشيخ أن الصقور الوحشية هى الطير الوحيد الذى يملأ سماء المكان ، وفيما بعد رأى أن رياح السموم هذا العام عنيفة وعاتية منذ مقدمهم ، إذ قام معاونوه بتثبيت الخيام أكثر من مرة ، واندفعت موجات الغبار والرياح موجة إثر أخرى ، ولاحظ أيضا تكاثر أفواج ذبابة الرمل الزرقـاء ، والغربان ،وأثناء ذلك رأوا أنواعاً كثيرة من الفطر نابتة مع العشب على الصخور .

عندما نشروا خيامهم وثبتوها حرص الشيخ على أن تكون خيمة تدريب الصقور وسط المخيم ، وفى طرفه تربض عربة مليئة بالخرفان ينزلق منها واحد إثر الآخر بدفعات العامل الهندى وبمساعدة زميله .

فى صباح اليوم التالى وبعد أن استكشف الشيخ المكان وزع لحوم الخرفان الجاهزة على أماكن متفرقة ، ونشر فوقها شباكه وفخاخه ، ورأوا مع مشرق الشمس وارتفاعها فى السماء مجموعة الصقور البنيـة التى تصنع حفلها الخاص المتسم بالانسيابية والتآلف فى طيرانها ، مسيطرة أثناء ذلك على السماء التى تفتـح أبوابها أمام خفقات أجنحتها ، فيها تبدو وكأنها تتبع الخط المتعرج لنهر أو أخدود فى واد ،وفى مكان آخر تتبع المسارات الخفية للريح .

تغلى القدور بنار متقدة ، ويتساقط دهن الشواء المعلق فيها ليستوى الأرز بها ، حتى يتناولوا غداءهم أثناء مشاهدتهم طقسا دمويا ، ومعارك خلاص غير مجدية .

تتركز نظرات الشيخ على الطبيب أثناء تناوله طعامه ، وفى الخيمة المجاورة والمفتوحة على بانوراما مشهد صيد الصقور تتناول الحريم غداءهن .

حول الفخاخ وعلى مبعدة تتأهب كلاب الصيد المدربة ، ومع الغداء الساخن الدسم وأشعة شمس منتصف ذلك اليوم تنتشر الوداعة والاستسلام فى الخيم القائمة .

ومن خلال تثاؤبهم رأوا المحاولات العقيمة لسرب الصقور الـذى اصطادتـه الشباك والفخـاخ محاولا النجاة ، وبعد أن هدأت خرج الصقّار مرتديا قفازاته الجلـدية المحكمـة الربط لاستخـلاص فرائسـه من شباكها ، وكان الواحد منها يقاومه مقاومة عنيفة ثم ما يلبث أن يستكين فى قفصه المعد خصيصاً له فى خيمة الوسط .

ذلك هو سرب القنص الذى اكتفى به الشيخ ، عليهم القيام بترويضها منذ الصباح ، بقيت الشباك والفخاخ كما هى ، ومع أفول شمس هذا اليوم انسحبت كلاب الصيد المتأهبة ، فدقت أجراسها مع هرولتها المنتظمة ، ونباحها الذى بدا عاليا ، ومعاركها التى بلا سبب ، شاعرة بقلق وعدم راحة ، سامحة لنفسها أن تنجذب أكثر من المخيم متشممة رائحة الزوايا ، وسيقان الشجر .

يراقب الحرس الخاص . تجولات الشيخ الليلية بين المخيم ، وبعد أن يهدأ ويطمئن فى خيمته يركز النظر مراقبا من خلال نظارته المزودة بأشعة الليزر طبيب العيون ويستطيع تحديد ماذا يفعل .

يختلس النظر بحذر من بين زوايا خيمتها ، التى تنبعث منها إضاءة تتلاءم مع انسياب موسيقى ناعمة وحزينة ، وشعر غجرى فاحم السواد مسترسل ومتناثر الى ما فوق براكين صدرها المنتصب ، وخادمتها الفلبينية التى يراها ذاهبة غادية ما بين خيمتها وخيمة الكفيل المجاورة والمفتوحة عليها .

تدلك وهى منبطحة على مرتبتها الأسفنجية ظهرها وأفخادها التعبة من آثار تعب مشوار اليوم الذى يتنوع حسب رغبتها فى المغامرة ، يحدوه الأمل فى أن يرصد مكان الكفيل الذى يجلس فى خيمته المظلمة ، منتبها ومحاذراً ، متحفزاً تجوب عيناه خيمة مكفوله لا تريم عنها .

فى اليوم التالى لمقدمهم بدأت إجراءات تدريب الصقور ، حصيلة صيد يومهم الأول ، تتراص الصناديق ذات الفتحات الحديدية ، وتبدو الصقور بداخلها قوية تقبض بمخالبها على مربطها المصنوع من حديد مصبوب ، تنظر بتحد وبعيون شرسة إلى ضياء الشمس الذى ينفذ من بين زوايا الخيمة ذات المساحة الكبيرة .

خبرة الشيخ التى اكتسبها طول سنوات هوايته فى ترويض الصقور متنوعة ، بدأ يومه بهمة ونشاط ، وحرص على أن يكون طبيب العيون متواجداً بجواره كعادته ، وفى الجانب الآخر ، وخلف جدار الخيمة التى فُتحت المزاغل فيها تقف النساء مبحلقات ومشدوهات فى انتظار إجراءات ترويض الصقر الأول ، وقد ترك الرجال مساحة الفراغ حتى تتمكن النساء من المشاهدة ، والتأم الجمع كله فى جانب آخر يشاهدون ما بدأه الشيخ .

بين عامودين متقابلين من الخيمة ، وبعد أن غُلقت فتحاتها شُد حبل مجدول وقوى من بلاستيك أبيض ، جاء الصقار بالصقر الأول ، قابضا على مخالبه بقفازه الجلدى ، وضع البرقع على عينى الصقر الحادتين ، فهدأت محاولات فراره ، مكن الشيخ مخالبه من الحبل المشدود فتشبث به كأنه مربطه الذى يأنس إليه ، قام الصقار بهز الحبل بشدة من أحد الأطراف فانتفض الصقر رافعا جناحيه ضاربا بهما الهواء متمسكا بعنف

بالحبل ومتشبثا به أكثر فأكثر ، ينظر الشيخ خلسة الى الطبيب ويرى من بين فتحات المزاغل عينى زوجته التى يعرفها جيداً ،مصوبتين الى محاولات الصقر التشبث بالحبل ، وقد تصور بتأثير إبهار جمالها أن أى نظرة نهاراً او ليلا تكمن فيها الرغبة النائمة .

الهنديان يقفان بذهول ، والرجال المرافقون يغبطون الشيخ على دهائه وذكائه ، وكل من حوله يحسسه بمدى قدرته ، وبمدى احتياجهم له دون أن ينبسوا بكلمة وإن كانت أفواههم فاغرة .

وعندما يهز الحبل مرة ثانية تزداد مخالب الصقر تشبثا ، ويحس الجمع الواقف أن هذا الجارح المشعث قد أحس داخله بعدم الأمان .

ARCHIVE

وحين يهتز الحبل بالداخل ترتعش النساء المتعاطفات مع الصقر بالخارج ، يتوكأ الصقر على مخلبيه ، ويرفع رأسه ويهزه ، يحاول التخلص من البرقع المثبت بيد خبير دون جدوى ، ويطلق اثناء ذلك صرخة جارحة ومدوية ، ترتعد أطراف النساء ، وينكمشن فى الخارج فى الوقت الذى يقترب الرجال من بعضهم فى الداخل ، يحاول كثيرا بدون جدوى ، ومحاولاته كلها مرتبطة بهذا الحبل أسفل مخالبه ، يعوقه برقعه المغمى به ، لم يستكن لفترة طويلة .

أشار الشيخ أن يتركوه فترة ، وأن يصمتوا ، تناولوا عصائرهم وشايهم ، وهم جلوس على متكآتهم صامتين صمت المتآمرين ، الى أن قام وهز الحبل ، فارتعش الصقر واستكان ، عندئذ ارتخت أهداب النساء ، حريم الشيخ وبناته ، تقف آخر زوجاته ذات العيون الجميلة فى وسطهن محاطة بهن ، ينظرن إلى بعضهن ، وكل لها أحلامها وآمالها ، تقف على مبعدة منهن سيارات تثير الرهبة والخوف للخدم والخادمات القريبين منها .

تكررت تلك التجارب ، وتطورت خلال مدة الثلاثين يوما التى مكثوها ، وتنوعت مع أكثر الصقور التى اصطادوها ، ومن خلال صيد الصقور يمارس الشيخ هواية أكل الأعين التى يتنسم فيها سرعة البديهة والذكاء بعد أن يقوم بفرزها ، وانتزاع عيونها عنوه إثر ربطها ،

تقف الخادمة الفلبينية بجواره أثناء ذلك ، ممسكة طبقا متوسط الحجم ، ومقعراً ، أبيض اللون ، تدير رأسها للخلف حتى لا ترى حفل انتزاع العيون التي يشتهيها الكفيل ، يضع غنيمته فى الطبق الذى لوثه الدم ، والتى تعودت هى أن تقوم بغسلها وطهيها لتقديمها مقلية .

أحجمت الخادمة فى البداية عن ذلك ، لكنه بعقابه الفظ ، وخشونة ملمح وجهه الجهم ، وتحت تأثير مناشدة سيدتها المتواصل انصاعت لرغباته .

لا ينظر الطبيب إليه ، وهو يتناول طبقه الذى يأتيه يوميا ، وتنتاب الجمع الغريب المصاحب للشيخ رعدة وقشعريرة ، وأحيانا ينسحبون بعيداً ، وفى كل محاولاته تلك ينظر بعين خفية نظرات مختلسة الى هذا الطبيب الذى يبادله دون أن يشعر نظرات متسائلة .

تتكرر محاولات شد حبل الصقر مدة أسبوع ، وأثناء ذلك يقدمون للصقور المنتقاة لحوما لغذائها ، وعندما تم رفع البرقع عن عيني الصقر مد له الشيخ ذراعه فقفز عليها مطمئنا .

يعاود الشيخ تدريباته حتى يستأنس ويصبح طائرا مطيعا ، ينسى السماء والانطلاق ، ويتآلف مع مصيره بشهامة فينصاع للشيخ الذى يطعمه لحم الغنم المفضل لديه ، وأحيانا الحمام الطازج ، يقف وديعا ومسالما ، وطوع بنان الشيخ الذى حلم منذ بدأت رحلته بالانتهاء منها ، وبالوصول الى نتيجة لخيالاته التى أرقته عدة سنين .

يتذكر الشيخ الأوقات التى قضاها فى تدريبها ، وأنه لم يهنها وأنها تألفت معه حتى لقد خيل إليه أنه يستطيع جذبها من السماء بمجرد النظر إليها ، عاملها برفق وحب ، أشفق عليها ،سايسها ، قرب منها فخيل إليه أنها قربت منه .

يعرف من خبرته الواسعة أن تربية الصقور كتربية الأبناء ، ولذلك أطلق عليها أسماء بناته .

فى المراحل الأخيرة لتدريب الصقر ، يربطه الشيخ بحبل قوى من البلاستيك ثم يبتعد عنه خمسين مترا ، يقدم له الأكل فيرجع إليه ، يزيد المسافة فيعتاد العودة فيقدم له قطع لحم الخراف .

وعندما تعودت صقوره ذلك أطلقها بدون خيط لمدة أسبوع وبعد أن أطمأن لصقرين وتآلف معهما ألفة خاصة أطلقهما للصيد فى صباح اليوم الذى يعدون فيه للرحيل ، وجلسوا ينتظرون الصقرين اللذين غابا طيلة يوم كامل ، وها هى شمس اليوم على وشك المغيب ولم يعودا بعد .

فى الضاحية البعيدة

الشارع الصغير

إلى الشارع الصغير الذى يسكنه ..
تأتى الشاحنات بالطوب ، وأسياخ الحديد
ثم يأتى بشرٌ قليلون وكلاب
ما يكاد ينقشع عنهم الغبار ، وتتعرّفه كلابهم ،
حتى تأتى شاحناتٌ ، وبشر غيرهم وكلاب
زوجة يؤرقها .. أن البيت ليس نظيفاً ؛ بالقدر الذى يرضيها
وتكرّر ــ كلما زادت متاعبها ــ أن الحال لن يستقر
قبل بناء الفضاء المحيط
لكنه اعتاد الأمر هكذا :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محض شارعٍ صغير ؛ لا يفتأ يقتنى بشراً وكلاباً ،
ويستبدل بهم آخرين .

المبنى الجديد

فى الطريق من بيته وإليه ؛
فى الضاحية البعيدة .. أقاموا مستشفى
العربات المغسولة بحذاء الرصيف ، والبوّابة ـ على الشارع ـ
عريشةُ ياسمين
وفى الشرفات الجانبية .. مرضى فى ثيابٍ بيض
الثياب السوداء ـ وحدها ـ تتكوّم على البوّابة الخلفية ،
والذين يتدثرون بها
غرباء على المبنى الجديد

المنزل المقابل

فى المنزل المقابل : هناك ..
حيث قضى سنوات
جرّب كل شىء ! لتكون الأشياء فى متناول يده
ويخرج إلى الشارع ،
لكن بعد أن يتهيّأ : يعالج معدته ،

ويرتدى ملابس ثقيلة ،
ويقلّب فى رأسه .. عشرات الطرق المحتملة
ثم يغلق النافذة الوحيدةَ
هناك .. حيث أجلس إليه ،
وأراه يفعل .

الغرباء

أولئك الجوّالون المقطوعون :
المخبولون ، والهاربون من مصارعهم
الذين كان أبى يستضيفهم : يخلع عنهم خرقة بعد خرقةٍ ،
ويسامرهم . من لهم الآن ؟

ذات ليلة

الفرحانون أولئك غيرى
آيتى الليل ، وآيتهم النهار
وأنا يَعزُّ علىَّ ..
أن أنام فلا أبعث .

حسن طـــلب

عادل السيوى

شهوة الحركة ..
فى حوار المرئى واللامرئى

لم يبق إلا الحركة التى تفصل المحرِّك عن المحرَّك

ليوناردو دافنشى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

● ● ربما نذكر جميعا ، ان الفيلسوف اليونانى القديم « هير قليطس » ، هو الذى قال :(انت لا تستطيع ان تنزل النهر مرتين) . ولست اذكر الآن اسم المفكر المعاصر الذى اضاف : (... ولا حتى مرة واحدة !) ، لينزع بذلك عن النهر ما هيته الخالدة ، او (نهريته) الأبدية الواحدة ، الثابتة الشاملة ، الساكنة الصامتة ، الجامعة المانعة ، ويدفع به إلى مساحة لانهائية من الحيوية والحركة ، والتدفق الدائب الذى يحل فيه الماء الجديد محل القديم ؛ هكذا ، فى تلاحق آنىٍّ لا يعرف التكرار ، ولا يخضع لعقم الرتابة ، لانه لا يعرف قانونا ، اللهم إلا قانون الميلاد الدائم المتجدد . وهو ليس قانونا صارما بمعنى الكلمة ، لانه مُخترَق دائما بمفاجاة بكر هنا ، او استثناء طازج هناك .

كهذا النهر يتبدّى فن « عادل السُيوى » : لا لوحة تشبه أختها ، لا تكرار تمليه الحرفية الحاذقة من خلال آلية الخلق . ولست هنا بحيث أستطيع أن أقوم بالتقديم الأوفى لأعمال الفنان عادل السيوى ، إلا بمقدار ما كان هو نفسه قادرا على أن يترجم قصائدى إلى ألوان وخطوط موازية ، ومع أن الكلمات لا تملك حرية الخط ولا مرونة اللون ، فليس بوسعى إلا أن أقترب من عالم السيوى بكلمات تجاهد أن تتنسم هواءً غير هواء سجنها . فهل تستطيع كلماتى أن تختزل هذا العالم ، على النحو الذى اختزلت به لوحته التجريدية ، جوهر الزبرجدات فى غلاف (زمان الزبرجد) مع ذلك علىّ أن أستسلم لإغراء المحاولة ؛ عابرا ذلك البرزخ الوريف بين النص البلاستيكى والنص الأدبى ، رائيا كيف أن الوهية « زيوس » فى شعر « هوميروس » ، لا تكتمل إلا بإنسانيته فى نحت « فيدياس » ؛ فمادامت القصيدة نشيداً ـ بمعنى ما ـ ، والكلمة صورةً ـ بمعنى أيضا ـ ، فإن الشعر قابل لأن ينحلّ إلى موسيقى خالصة ، والشواهد كثيرة من أعمال « موزار » و « بيتهوفن » و « فاجنر » .. الخ ، وإلى تصوير كذلك ، فالأناجيل وأسفار العهد القديم انحلّت إلى آلاف الصور والأيقونات ، مع أنها لم تصف أية واحدة منها . والتصوير من ناحية أخرى قابل لأن ينحل ، إما إلى شعر ، كما انحل درع أخيل على يد « هوميروس » ، وامرأة « بيكاسو » الجالسة على يد « كوكتو » ؛ وأيضا إلى موسيقى ، كما كان يؤكد « جوجان » فى إحدى عباراته الشهيرة .

صحبت عادل السيوى منذ خطواته الفنية الباكرة ، وهو بعد طالب فى كلية الطب ، التى تخرج فيها عام ١٩٧٦م ، ليجد أن الفنان فيه قد غلبه على الطبيب ، فكانت شجاعة الانحياز إلى الاختيار الصحيح ، وتفرغ للفن ، بدلا من أن يصبح نصف فنان ونصف طبيب .

فى أتيليه القاهرة ، أقام « عادل معرضه الأول منذ بضعة عشر عاما ، ولاحظ الفنانون والنقاد أن المعرض شهادة ميلاد حقيقية لفنان جرىء ينشد التمايز وإثبات الذات وسط ركام المتشابهات والمنسوخات . كانت المرحلة (الزرقاء) مهد التجليات اللافتة ، حيث لعبت تقنية (البخّ) دورا رئيسيا ، بوصفها بديلا عن لمسات الفرشاة الخشنة ، وحيث ظهر أثر الدرس التشريحى فى كلية الطب ، ذلك الأثر الذى أمده ـ كما لاحظ الفنان عز الدين نجيب ـ بمعنى شبه ثابت عن ضعف الإنسان وتعرضه الدائم للفناء ؛ مع التحفظ على فكرة (المعنى الثابت) التى لاتتوامم أبدا مع حيوية عادل الفنية ، ومقاومتها لكل أشكال الثبات ، ماديا ومعنويا .

خلص « عادل » من المرحلة الزرقاء ، ليواجه أسئلة التشكيل الكبرى ، فأصبح التشكيل عنده ـ كما لاحظ ماجد يوسف ـ يتم عن طريق الحذف والإضافة ، وينبثق الضوء على حين فجأة فى أثناء عملية الحوار المباشر بين الفنان والسطح ، محتلا مكانه المناسب فى التصميم ، فى عفوية محسوبة ، وفى علاقة محددة بالشكل العام لمعمار اللوحة .

كانت هجرة الفنان إلى إيطاليا ، كعبة الفن التقليدية ، امتداداً طبيعيا متوقعا لقراره السابق الحاسم بالتفرغ لفنه ، حين هجر مهنة الطب . وخلال عشرة أعوام تقريبا فى رحاب تلك الكعبة ، تلقحت خبرة الفنان بعناصر خصبة متنوعة ، وتشعبت علاقاته بالفنانين والمفكرين ، وتعمقت ثقافته ، وتعدلت هيراركيتها ، ليحتل الفن القمة التى كانت تزاحمه فيها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الايديولوجيا الخالصة . منذ الدراسة المبكرة لذلك الماركسى القديم ، عن (تماثيل الملوك وتماثيل الخدم) . ولعل هذا التطور يتبدى فى الدراسات الاخرى التى يعكف عليها الآن ، حول « ليوناردو دافينشى » ، وآراء الفلاسفة حول الفن . خلال هذه المرحلة تواترت معارض « عادل » فى إيطاليا وألمانيا ، وفى مصر ، وكان معرضه الاخير بقاعة « المشربية » بالقاهرة ، فى الفترة من ١٢/١١ /١٩٩٠ حتى ١٨/٧/١٩٩١ م ، شاهداً على مستوى رفيع من النضج والخصوصية ، قل أن نجده فى زحام المعارض التى يغص معظمها بثرثرة الخطوط ونثرية الألوان .

نعود من نهر « هيرقليطس » الذى لا يمكن للمرء أن ينزله مرتين ، إلى النهر المضطرم بالحياة والحركة فى لوحات « عادل السيوى » ، كيف احتشدت فى هذه اللوحات كلُّ تلك الطاقة الخصبة والحياة المفعمة ؟ هل يكفى أن نقول : إن الفنان لم يهتم بالأشياء نفسها ، فى ذاتها المنسجمة مع مظهرها ، وفى سكونها الصامت وثباتها الرهيب ، بل اهتم بالعلاقات الحية بين هذه الأشياء وبعضها من جهة ، وبينها والإنسان من جهة أخرى ؟

من الممكن أن تكون هذه الإجابة فى ذاتها مقنعة إلى حد كبير ، إذا ما تذكرنا أن الجمالَ علاقةٌ فى جوهره . هذا هو ما أدركه « عادل السيوى » حين استبدل العلاقات بالأشياء ؛ وحتى حين كانت الأشياء تفرض نفسها عليه ، أو يقوم هو باستدعائها ، فإنه لم يكن يستسلم لمظهرها الخارجى ، بل كان يبحث عن العلاقة بين مظهرها وجوهرها ، ليكتشف أن كل شىء ليس مطابقاً لشيئيته ، أو لما يمكن أن يكون عليه مظهره ، الشىء إذن ، أكثر حقيقية مما يبدو ، إنه أكبر من مكوناته وأثقل من حضوره النفعى المباشر ، لكنه فى الوقت نفسه ، أخف من وزنه ، لأنه يستطيع أن يطير فى فضاء المخيلة البشرية ليتصل بغيره من الأشياء والأدوات فى سماء الذكريات الغائمة (انظر لوحتى : خفة الأشياء - ريش) . وربما كان فى ذلك إحساس صوفى يفرض نفسه ويتسلل إلينا ، واصلا بين عالم الظاهر وعالم الباطن ، كما يمكن أن نلاحظ فى لوحة (أشياء قديمة) ، التى ينبثق فيها الضوء همزة وصلٍ بين هذين العالمين .

الأشياء لا توجد إلا فى مكان ، ومن محصلة العلاقة بينها وهذا المكان ، ينشأ جدل حى وحميم ، تصبح المسافات من خلاله جسورا ضوئية ، تصل بين كل ما لم نكن نتخيل أنه قابل للاتصال . انظر مثلا لوحتى (الكرسى - السرير) ، حيث لا يكتسب الكرسى قيمته التشكيلية المهيمنة إلا بوصفه إمكانية لشبكة لانهائية من العلاقات ، ليس بين ما هو حاضر فقط فى اللوحة من أشياء وأشباه أشياء ، ولكن بين ما هو غائب أيضا . السرير والكرسى كلاهما ، مخزن لطاقة روحية تشير إلى حضور الإنسان الغائب ، كأن الإنسان لا تكتمل إنسانيته إلا بما حوله من أشياء .

لا ينظر « عادل » إلى المكان كمجرد حاوٍ للأشياء والكائنات ، ولذا فهو لايهتم كثيرا بقواعد المنظور ؛ وإن كان يوظفها أحيانا بشكل جزئى كلما دعت الضرورة ، انظر مثلا لوحة (حياة فخمة) ، بل ينظر إلى المكان كمخزن للعلاقات البصرية بين المرئى والمرئى من جهة ، وبين المرئى واللامرئى من جهة أخرى ، ولهذا ، فعلى العين أن تتدرب على أن ترى ما يند عن حاسة البصر ، عليها أن تكون نافذة للخيال وباباً للرُّوح .

المكان عنده ليس مكانا قَبْليا مطلقا . إنه مكان خاص جدا ، ولذا

فهو حميم جدا ، لانه مرتبط دائما بتجربة خاصة ، وبالتالى ، فإنه مشدود إلى لحظة زمانية فريدة غير قابلة للتكرار . إنّ المكان عنده شريحة زمكانية مقتطعة من ديمومة الزمان وسيلولة المكان ، إذا ما استعرنا مصطلحات « صموئيل الكسندر » . هى شريحة ذات ماضٍ ومستقبل إذن ، إنها تشى بما كانتْه وتُشير دائما إلى ما ستكونه ، ولننظر ـ بالإضافة إلى لوحتى (الكرسى) و (السرير) إلى لوحات مثل : (سيد المكان ـ غرفة يدخلها الضوء ـ أشياء قديمة ـ رماد ـ خفة الأشياء ـ المقهى) .

هذه الشرائح الزمكانية التى يختارها عادل السيوى ويلح عليها ، هى مصدر الدينامية الحية فى فنه والتجدد الخصب فى عالمه ، وربما يذكّر ذلك بالاتجاه الدينامى فى التصوير الأمريكى المعاصر ، وهو اتجاه أثار جدلا بين فلاسفة الفن وعلماء الجمال ، من مرحب به ، مُطرٍ على ما يزخر به من حرارة وطاقةٍ حسية انفعالية تصل إلى درجة الصوفية أحيانا ، أو رافضٍ لمبالغاته وإيغالاته ، التى تعود به أحيانا ـ لفرط الذاتية ـ إلى مستوى التعبيرية ، كما لاحظت ـ الفيلسوفه المعاصرة « حنة أرنت » .

نجت دينامية « عادل السيوى » إلى حد كبير من هذه الإيغالات والمبالغات التعبيرية ، ونستحضر لوحتى : (ريش ـ طيور صغيرة وطيور كبيرة) ، لنجد هذه الحالة الذاتية العارمة ، المثقلة بخفة النشوة ، فالريش هنا تجسيد رمزى لهذه الخفة ، وليس هناك سبيل آخر يمكن أن نلج منه إلى عالم الباطن ، يقول الفليسوف الإيطالى المعاصر « روبرتو بورديجا » فى حديثه عن « عادل السيوى » : (ليس هناك عالم خارجى علينا أن نصوره ، وإنما هناك عالم ينبغى الدخول إليه) ، ويقودنا عالم الداخل هذا ، إلى جحيم الأسرار فى جنة الروح ، وهكذا نبتعد خطوات عن الفن الذى يخاطب العين ، إلى الفن الذى يخاطب الروح ، كما كان يقول « كاندنسكى » ويرسم ، وإن كان « عادل السيوى » يميل إلى مخاطبة الروح والعين جميعا ، فالتناقض الذى رآه « كاندنسكى » يمكن حله إذن . وقد نجح « عادل » إلى حد كبير فى إيجاد هذا الحل ، عن طريق تقنية خاصة يتوسل بها ، بدءاً من (الخامات المتنوعة) التى تسعف فى المحافظة على حرارة الانفعال ؛ (مثلا لوحة : الحياة الفخمة) ؛ إلى توافقات الخط واللون وتبايناتهما ، فى منظومة توظف الحذف ، وتؤكد الحضور بالغياب . يتجلى ذلك بوضوح فى لوحة مثل (وسط البلد) ، حيث يكمل الخط بحضوره ، ما يفعله اللون بغيابه . وحضورالخط هنا ليس أُحاديًا ، بل يتراوح بين المنحنى والمستقيم ، والافقى والراسى ، وتحديد الكتلة وتمييعها ، ويبدو مشهد المدينة من منظور علوى ، تأكيداً لسيطرة العين الواعية على واقعها ، ويمكن مقارنة هذا المنظور فى هذه اللوحة بمثيله فى لوحة (المقهى) . أما غياب اللون فتؤكده الرماديات التى سادت درجاتها .

وَىْ !
لكأن الكون / اللونَ تبرَّجْ
فاتحد الأزرق بالأحمر
.. ثم توهَّجْ
صار بنفسجْ

فى لوحة (رماد) ،نعثر على سرٍّ من أسرار خبرة « السيوى » باللون ، فالرماديات بدرجاتها تشكل العنصر الحى فى هذه الخبرة اللونية ، متضافرة مع البنّيات بدرجاتها أيضا ، ولذا فمن حق « السيوى » علينا أن نصدقه ـ بحذر ـ حين يتحدث عن الاقتصاد اللونى فى لوحاته ، والحذر هنا ، لأن الاقتصاد

على المستوى اللونى ، يقابله بذخ على مستوى التنويع والتوقيع بين درجات البنيات والرماديات وبعضها من جهة ، وبينها والمساحة المتاحة على سطح اللوحة من جهة أخرى ، فى جدل مشبوب يسعى إلى نفى الفراغ ، ربما لأنه لا وجود فى الواقع لما يسمى بالفراغ . ومن هنا نفهم هذا الملاء المفعم الذى يستغل سطح اللوحة بأكمله ، فى محاورلة لاستنفاد كافة الممكنات البلاستيكية التى يتيحها السطح ، واستقصاء كافة الاحتمالات التى يمكن أن تنشأ عن الحوار بين المفردات والجمل التشكيلية : (لوحات : حى شعبى - حياة فخمة - ريش) . فى هذا الملاء المفعم إلى حد السَّرَف ، ينشأ تحدٍّ صعب ، يقبله « السيوى » بجراة ، بل هو يسعى إليه سعيا ، واضعاً نفسه فى اختبار لا بديل فيه سوى النجاح .

ولا شك أن فى ذلك مغامرة لا يقبل عليها إلا من امتلك أدواته وطوَّعها لخياله ، ومصدر المغامرة هنا ، أن وحدة العمل الفنى ستكون مهددة . وقد يصدق ذلك على بعض مغامرات « السيوى » إذا ما كانت الوحدة التى ننشدها وحدة بصرية فحسب ، أما إذا كان ما ننشده هو الوحدة الشعرية ، فليس هناك خطر كبير .

لا يعنى ذلك أن أعمال « السيوى » تخلو من الوحدة البصرية ، فالأمر على العكس من ذلك تماما ، هناك وحدة بصرية ، ولكنها من نوع غير مألوف ، لأنها تجمع بين رمزية اللون وديناميه الخط ، فهناك سبيلان معروفان لتحقيق هذه الوحدة ، سبيل العلاقات اللونية التى تحقق العمق والتماسك التشكيلى ، وسبيل التحديدات الخطية التى تحقق الإيقاع والحركة . وقد اختار « السيوى » أن يجمع بين السبيلين ، فلم يتطرف فى الأولى تطرف « سيزان » ، ولا فى الثانية تطرف « مونش » ، (انظر لوحات : ملاك قديم - حى شعبى - جدار أصفر - رماد - غروب - فاكهة) .

جسدى الجائعُ ..
جسدى الصَّديانْ
يبحث فى دوَّامات العبثِ
الأزلىِّ / الأبدىِّ ..
وفى جُبِّ الزَّمكانْ
عن لحظةِ عشقٍ مرت كالطيفِ
.. وعن حبٍّ كانْ

وقد حال تمكن « السيوى » ، وأصالته الإبداعية ، دون الوقوع فى توفيق مفتعل بين المدرستين ، والأمر نفسه يصدق على التجريد والتجسيد عنده ، فلم يوقعه الأول فى أسلوبية جامدةٍ محفوظة ، ولا الثانى فى محاكاة جافة منسوخة ، (انظر اللوحات الثلاث بعنوان : امراة ترتدى قبعة) ، ولاحظ المحاولة المستميتة للهروب من قبضة الانطباعية .

تحية لذلك الفنان المبتكر الجرىء ، الذى حاول - وسط غابة موظفى الفن الحكوميين والرسميين من خريجى معاهد الفنون الجميلة وكلياتها - أن يصنع أساطيره الخاصة الحميمة ، فبدلا من الهالات على رؤوس القديسين ، ينبثق الضوء ليطمر بكيميائه الأشياء القديمة والمعتادة ، وبدلا من البلاغة الملحمية القديمة ، تنشأ آخرى عَبْر العارضِ نفسه ، هذا العارض الذى يتجسد من خلال لحظة فرح ، أو ترح ، أو ربما تأمل .

إنها كيمياء الضوء الذى يجلو صدأ الروح ، ويقشع ضباب الذاكرة والحس جميعا ، فى عالم فنى غنى ، من الطراز الأول .

عبد اللـــه خيـــرت

صاحب الكـرامـات

كنَّا فى عصر ذلك اليوم نجلس بجوار محطة السكة الحديد بعد أن غلبنا الجوع والتعب والضجر ؛ نزلنا الترعة مراراً ، وكالعادة كاد واحد منا يغرق ، ولعبنا الكرة ، وضربنا بعضنا .. وكنا نتثاءب الآن وواحد منا يحكى حكاية طويلة سمعناها منه أو من جداتنا قبل ذلك ، ولكن بعد كل هذا لا تريد الشمس أن تنحدر غائبة وراء أشجار النخيل المخيفة التى تحاصر القرية وتعجل بهبوط الظلام ، لنرى آباءنا وإخوتنا الكبار عائدين من الحقول وسط زوبعة من الغبار ، ونتعرف على الحيوانات المتعبة ، وتعرفنا الكلاب وتجرى إلينا .. ساعتها يكون حُلم الجلوس إلى الطعام ، والدخان يتصاعد منه مختلطا بأصوات الكبار الخشنة وحكاياتهم المثيرة عن القرية والدنيا كلها ، قد اقترب .

لا يزال النهار طويلاً ؛ هاهى الصفَّارة المتقطعة لقطار الساعة الرابعة تصل إلينا من بعيد فـلا تثير انتباهنا ، لقد انقضى الصيف ولم يعد ينزل من القطار غرباء ، خاصة هؤلاء الذين يأتون مع حقائبهم الكبيرة وأطفالهم المرحين . كنا نراقبهم ونحسد أطفالهم ونتساءل إلى من سيذهبون ، وأى حمـير سيركبهـا هؤلاء الصغار البلهاء غدا ؟

حين وقف القطار لم يكن على المحطة أحد ، وهو يتحرك نزل منه رجل عجوز كاد يقع ، كان يرتدى جلباباً أبيض واسعاً ويمسك حقيبة صغيرة وفى قدميه « بلغة » زرقاء شكلها عجيب . بدا أن الـرجل غـريب عن قريتنا ، فقد وقف متحيراً أمام الطرق المتشابهة ثم تحرك خطوات بطيئة مترددة وعاد إلى مكانه مرة أخرى ... إنه بالتأكيد لا يعرف أن هذا اسمه شارع العمدة ، لأن قصر العمدة ينتصب عاليا فى نهايته ويغلقه ، أما هذا فهو شارع البوستة .. أشار الرجل إلى واحد منا فجرى الولد إليه ، وسمعناهما يتحدثان :

ـــ تعال ياشاطر .. تعرف بيت الست حفيظة ؟

ـــ أعرفه ... طبعا أعرفه ... تعال معايا

أسرعنا حتى التففنا حولهما ، وأخذنا نسب الولد :

ـــ ياكذاب ... انت تعرف بيت الست حفيظة ؟

ـــ طيب حفيظة مين ياكذاب ؟

ـــ تعال ورِّينا .. تعال ..

والرجل العجوز يقف فى وسطنا طويلاً أبيض مبتسما ، يوزع نظراته بيننا ويمد يـده التى لا تحمل الحقيبة ليمنعنا من ضرب الولد الذى كان يدور حول العجوز ونحن نحاول ضربه فتطيش ضرباتنا فى فراغ الجلباب الأبيض وتوسِّخه . واستمر هذا طويلاً حتى فوجئنا برجل من القرية يسبّنا ويسب آباءنا ، لأنه ظن أننا نضرب العجوز الغريب ، ثم سار معه ونحن نتابعهما للحظات من بعيد وبدون اتفاق اندفعنا لنلحق بهما وطوال الطريق إلى بيت الست حفيظة كانعددنايتزايد وينضم إلينا أولاد آخرون لا نعرفهم وترتفع أصواتنا ، فلما وصلنا إلى بيت الست حفيظة الذى كان يقع فى حارة ضيقة من شارع لا نعرفه ، كنا قد تحولنا إلى مظاهرة كبيرة صاخبة ... أخذت الست حفيظة تقبل الرجل وتعانقه وتربِّت على ظهره ... ثم التفتت الينا وصاحت ضاحكة :

ـــ آه ياعفاريت

أخذت أجرى متخبِّطا فى الظلام لاهثا حتى وصلت إلى بيتنا ، كانوا جميعاً متحلقين حول الطبلية،نظرتْ إلى أمى نظرة متوعدة وأوسعت لى مكانا بجوارها ... كانوا لدهشتى يتحدثون عن الرجل العجوز،كيف عرفوا ؟ تابعتهم بشغف أنسانى الطعام والتعب والخوف من أمى . قال أبى إن هذا العجوز هو خال الست حفيظة ، ومنذ أربعين سنة لم يأت إلى القرية ، هى التى كانت تزوره حين كانت شابة ، أربعون سنة وهو يعمل سائقاً لسيارة أحد الباشوات فى القاهرة ، فلما تعب وضعف بصره طلب من الباشا أن يعفيه من العمل ليذهب إلى بلده . قال أخى ، وكان قد قضى فترة تجنيده فى القاهرة :

ـــ رجل مُخرِّف ... من القاهرة إلى هنا .. عاوز يعيش فى الضلمة والتراب ؟

قال أبى :

ـــ بلده يابنى .. كل واحد بيحن لبلده

ـــ وماذا سيفعل هنا وهو عجوز ؟

ـــ إنه كذلك لايملك بيتا فى القرية ، ولا أرضا .. ولكن الظاهر أنه جاء معه بنقود كثيرة ... أخذ مكافأة من الباشا بعد عمل أربعين سنة ، لابد أنها مكافأة كبيرة .

ظللت صامتا ، أحس اننى جزء من هذه الحكاية ، فقد رأيت الرجل ورأيت الحقيبة ، ولم أصدِّق أبى ، فمن الذى يترك القاهرة التى حدثنى أخى عنها كثيراً ليعيش فى قريتنا المظلمة ، إلا إذا كان مجنونا ؟ إنه كذلك بالفعل ، ولو لم ينقذه الرجل من أيدينا لبقينا نعبث به إلى الآن ، وربما خطفنا منه تلك الحقيبة المليئة بالنقود .

شغلتنى حكاية الرجل العجوز ، وفى الأيام التالية كان الأولاد المشهورون بالكذب يضيفون إليها تفاصيل كثيرة يدَّعون أنهم سمعوها من آبائهم ، وتوقعت ــ ليلة بعد ليلة ــ وأنا أجلس منتبهاً وقت العشاء ــ أن يُكمل أبى هذه الحكاية بدل أن يكرر الشائعات التى أسمعها منه ومن غيره منذ سنوات .. فلا الكهرباء دخلت قريتنا ، ولا المدرسة الثانوية بُنيتْ .. كل هذا حفظته ، ولكن ماذا حدث للرجل ؟ هل اشترى أرضا أو بيتا ؟ هل سُرقت نقوده ؟ ومن سرقها ؟ لم أعرف ، وفتر اهتمامى أنا والأولاد ، ونسينا وسط أحداث الطفولة المثيرة المتتابعة ، ذلك المساء الذى استسلم فيه الرجل العجوز لقبلات الست حفيظة ويده تقبض على حقيبته .

ولكننا رأيناه مرة أخرى ؛ كنا نجلس عند المحطة قبل الغروب ، حين أقبلت عربة نقل كبيرة محملة بالأرز ، أبطأت من سرعتها وهى تعبر شريط السكة الحديد ، وكان هو بجلبابه الأبيض يجلس ساهماً بجوار السائق ، ثم اندفعت العربة داخل القرية والغُبار يغطيها .

وفى هذه الليلة تحدث أبى طويلا ، كان يعرف كل شىء .. قال إن كثيراً من رجال قريتنا حين عرفوا أن الرجل معه نقود ، كانوا يتسللون إليه واحداً بعد واحد يقترحون عليه استثمار أمواله ، بعضهم عرض عليه أن يشترى منه أرضاً وسيقوم البائع بزراعتها ... وآخرون قالوا إن استثمار الأموال الحقيقى يكون فى المشاركة فى تربية البهائم وبيعها ... وأخيراً اقترحت عليه حفيظة أن يفتح دكاناً ... وكان الرجل متحيراً وغاضباً ، حتى أن صوته كان يسمع فى الحارة كلها حين صرخ :

ــ دكان إيه ياحفيظة ؟ أقعد طول النهار والليل أبيع علبة كبريت بمليم وصابونة بقرش ؟ أنا تعبت .. إنت عارفة أنا لابس بُلغة ليه ؟ علشان بقى لى أربعين سنة ما قلعتش جزمتى ... وفيه أيام كنت باأنام فيها وأنا لابس الجزمة والبدلة الصفراء .. الّلى لازم تكون ضيقة ... أنا جيت هنا علشان أرتاح ياحفيظة .

من الذى أوحى له بهذه الفكرة الصائبة ؟ الناس فى قريتنا يحبون الأرز حبًا شديداً ، رغم أنه لم يعد يزرع عندنا . الطعام هو الأرز ، والأطفال والكبار لا يستطيعون النوم إلا إذا كان عشاؤهم أرزاً ... وهكذا استأجر العجوز دكانا بجوار المسجد لبيع الأرز ، ليس بالأُقَّة أو نصف الأقة ، وإنما بالجوال ... والرجل لن يتعب فى شىء ولن يتحرك من مكانه ، يأتى الفلاح ويدفع له النقود ويحمل الأرز

وكنت أحيانا أذهب مع أبى إلى المسجد فأرى الرجل قابعاً فى ظلام الدكان المستطيل وحوله جبال من الأرز ... وخارج الدكان على الجانبين كنت أرى جوالين مفتوحين ، وبعض الناس ومنهم أبى ، يملأون أكفَّهم أرزاً ويعرضونه للضوء أو يشمُّونه ... وكانوا عادة يختارون النوع الأجود .

وكان الأرز يتناقص فيزيد الضوء داخل الدكان وأرى الرجل كما رأيتُه أول مرة ساهما يبتسم لنفسه ، ثم تأتى أجولة جديدة من الأرز وتتناقص مرة أخرى . ولم أعرف إلا فيما بعد لماذا ظل الرجل أياماً طويلة يجلس وحده فى الدكان وقد اختفت جبال الأرز من حوله ولم يعد أمام الدكان إلا الجوالان المفتوحان

كان الفلاح يأتى فيربط حماره بنافذة البيت المجاور ويمر أمام الدكان متمهلاً وكأنه ماضٍ فى طريقه ، ولكن نظراته كانت تخترق الظلام ليرى هل مع الرجل أحد ؟ فإذا لم يجد تقدَّم ببطء وأخذ يعبث بالأرز الذى فى الخارج ، ثم تقدم خطوات أخرى وانحنى يهمس للعجوز :

ـــ عاوز شوالين ياعم الحاج

ـــ هات سته جنيه ... الشوالين بسته جنيه .. هات الفلوس وشيل .. ويفتح الرجل محفظته ويظل يبحث فيها :

ـــ طيب ... آدى جنيه ... والخمسة جنيه بعد الموسم إن شاء الله .. إنت مش عارفنى ؟ بعد القطن على طول ... إن شاء الله .

يتكرر هذا الموقف فى كل مرة يدخل فيها فلاح إلى الدكان ، والعجوز لا يعرف أحداً فى القرية .... الذين كان يعرفهم ماتوا .... أو نسيهم ، فيمهل الرجل حتى اليوم التالى ، ويقضى وقتا طويلاً من الليل مع حفيظة وهى تحاول عبثاً أن تذكر بالرجل أو بأبيه وأمه ... وقد تكشف له أن الرجل قريب لهما ؛ فجدَّته كانت متزوجة من ابن عمتها ... ولكن العجوز لا يتذكر ولا يربط بين هذه العلاقات القديمة المعقدة ، وحينئذ تقول له حفيظة بصوتها الواثق الذى يعكس علاقتها الطيبة بكل الناس :

ـــ مامون ياخال ... مامون ... ما تخافش منه .

وجاء الموسم وانتهى ، والعجوز ينتظر أن يردَّ له الناس ما عليهم حتى يملأ الدكان أرزاً ، ويشطب من دفتره اسم من دفع ويكتب أسماء جديدة . قال لابنة أخته إنه تعب من الجلوس فى الدكان بلا عمل أكثر من تعبه حين كان يعمل سائقاً عند الباشا يستيقظ قبل الفجر ويظل محتفظا بجسمه مشدوداً ومنحنياً حتى بعد منتصف الليل . وراجع معها أسماء الذين دفعوا ، وعدَّ النقود التى حصَّلها وكانت هى تضعها بمنديل فى الدولاب .. قال وهو يبعثرها فى حجره :

ـــ إيه ده ؟ دول ما يكفّوش أجرة العربية .. أمَّال ياحفيظة قلت لى إن محمود الحلوانى مأمـون ... ومصطفى أبو إبراهيم مأمون .. كلهم مأمونين عندك ياحفيظة ؟ والغريب إن ما فيش واحد فيهم يفوِّت فرض ... رايحين الجامع جايِّين من الجامع ... أعوذ بالله ياشيخة مِنْ دى بلد .

وتحاول تهدئته وهى تجمع النقود التى تناثرت حين قام ينفخ . ولكنها بدأت تخاف وتتعجب ؛ أليست هذه نقود خالها عند هؤلاء الناس ؟ لماذا لا يدفعون ؟ ربما يظنون أنه ليس فى حاجة إلى النقـود .... ربما لا يملكون ..

فى الصباح تنتظر حتى يخرج خالها ممسكا بدفتره نافضا به الغبار عن جلبابه ثم تتسلل لتدور على بيوت الناس الذين لايريدون أن يدفعوا ، تحدث النساء أو الرجال إن وجدتهم ، وتعود متألمة لأن بعض الرجال

يخفون أنفسهم حين يسمعون صوتها ، وزوجاتهم لا يعرفن شيئاً ، ولا يحددن موعداً ... كل ما كانت ترجع به كلمات :

ـــ إن شاء الله ياخالة حفيظة

ـــ بكرة

ـــ ربنا يفرجها ياخالة حفيظة

ولا تجرؤ على أن تحدثه ، فماذا تقول ؟ وهو نفسه لم يعد يهتم ، كان يأتى فى المساء ويفتش جيوبه فإذا وجد نقوداً أعطاها لها ، ثم يجلس وحده ويفتح الدفتر ويأخذ يدق عليه دقات منتظمة بقلم صغير يحمله معه دائما .. وكثيراً ما كانت تنام وهى تسمع الدق الموقَّع من حيث يجلس خالُها

يوم الجمعة كنت مع أبى ، وبعد الصلاة فوجئت بالرجل العجوز يقف وسط الشارع أمام دكانه الخالى ، ويحاول بيديه المرتعشتين أن يوقف الناس ، كان يصرخ بصوت واهن :

ـــ ياعالم ياللى متعرفوش ربنا .. طالعين من الجامع تسبَّحوا ؟ ياناس ياظلمة ... هو أنتم تنفع لكم صلا ؟.

ضحك البعض وتابع الجميع سيرهم ، غافلت أبى وانضممت إلى الأولاد وجرينا فالتففنا حول الرجل .. كنا وحدنا معه ... فالرجال قد مضوْا ... وهو يتكلم خلع جلبابه ورماه فى الدكان فوقع عند العتبة ، كان يلبس سروالا طويلا أبيض كذلك ، وشق طريقه بيننا فتبعناه وهو لا يكف عن الصراخ . ثم وقف وخلع « البلغة » وأمسك كل فردة بيد ومشى حافيا . ونحن نقترب من بيت الست حفيظة كنا قد أصبحنا مجموعة كبيرة من الأولاد النشطين . سمعناه ينادى بصوت لا يكاد يُسمع :

ـــ ياحفيظة ... ياحفيظة .. بقى الراجل اللى بيشحت ورق البافرة هيدفع تمن شوالين رز ؟ ازاى ؟ ومأمون ياخال ... مأمون ياخال ..

كان يوقِّع الكلمات الأخيرة بطريقة حزينة يائسة فصحنا وراءه : مأمون ياخال . مأمون ياخال .. وانتظر حتى سكتنا ثم أخذ يصفِّق بالبلغة وجسمه يهتز : مأمون ياخال .. ونحن نهتف خلفه بأصواتنا القـوية . سمعت زغرودة صافية تنبعث من خلف باب موارب ... نظرت مندهشاً فرأيت صاحبتها العجوز تخفى فمها بطرحة سوداء ، ثم صاحت :

ـــ ما شاء الله ... مدد

ولم أدرك ما حدث إلا فى المساء ، قالت لى أمى إن المرأة العجوز كانت تزغرد لأن الرجل صار ولياً من الأولياء الصالحين ، وستحل البركة بقريتنا ويزيد فيها الخير ، فلم يظهر عندنا ـــ بخلاف القرى الأخرى ـــ رجل صاحب كرامات منذ سنوات طويلة .

قصـــــائد

١ـ حُـــــب

يظهر الحُبُّ ثانيةً فى الزقاقِ المجاورِ
شابٌّ وسيمٌ تفتق عن رجل فجأةً
تأهّلَ للخوض ـ فى يمِّ تلك الحياة
وبنتٌ ، كعصفورةِ البحرِ رفَّتْ عليه
تعلّق فى حبلها راح يلهث بالمهر خلفَ الفتاة
ورحنا نبارك حُباً يدغدغ قلبَ البراعمِ
قال الفتى : توّجوا حُبَّنا
وكان له ما أرادَ ــ الزواجُ ــ
هو الآنَ يسألُ : هل يظهر الحُبُّ ثانيةً فى الزقاق المجاور ؟!

٢ ـ طـــــفلٌ

للريح مواسمها وأنا أتجلّدُ ضد الريح
ولا تحمل ذاكرتى غيرَ الحُبِّ وغيرَ حنين القلب

وغيرَ صغير يتقافز بين يديه الموجُ

فأصنع مركبةً من ورقٍ يخطفها من كفى ، ويغامرْ

ويعود يقصُّ علىَّ بطولاتٍ يقفز قلبى منها طرباً

آه ... ياطفلى الملغومَ بحُلمى يافرحى المنسابَ على الرملِ ويا سُكَّرتى

الدنيا ضيقةٌ ، والظل فسيحٌ

وأنا أعشق زَاويةً ، وأتوق لكى أتحرّر منها

هل يؤلمك الشِّعرْ ؟

وتغارُ من الكلمات البكرْ ؟

الحرف غريبٌ مثل ملامح وجهى

وقصائد عمرى كالأسماك الميتة الملقاة على شاطىء تَعَبى

كالأقمار المتكلّسةِ ولا أحدٌ يلتفت إليها غيرك .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٣ ـ مُفـــــترق

كان يمنحنى فضلةً من أرقْ

فإذا ما أفقتُ .. قَلِقْ

هو الآن ، يعرفُ كيف يخُشُّ إلىَّ ويمتطُّ فى داخلى

ثم يملأُ كُلَّ فراغات كونى يخصِّبُ فىَّ حقولَ النَّزقْ

فإذا ما أفقتُ، طفقتُ ..... وزيّف لى كُلَّ شيىءٍ

فلست أنا من أنا

ولستُ التى أدعيها ، ولا ما انتهيتُ إليها

ولكنَّ كوناً جديداً طَرقْ

هـــــو

اِلهَ . حروف من تلك ؟ يجد نفسه مالكها الوحيد . تهبه أوقاتا لايعرف منتهاها أوْ حدا يمكن عنـده الرجوع . فى كلمته حاول ـ اليوم ـ أن يشرك أحدا معّه . لم يجد . ما إن يكشف سره ، حتى يلوذوا بما يدرأهم عن طرق باب بعيد .

بالأمس ظن حينما سالهم المدرس كيف تكشفون فى المعجم عن كلمة الله . أنه لاجواب . فى داخلنا هى . لها معجمها الخاص . مستقرة فيه من أبد . وفوق السبورة كتب أصلها وانشغل بسؤالهم عن كلمات أخرى . كاد أن يصيح كيف ؟

استغرق فى التحديق . واكتفى بـ « ربما » .

خطها مرات عديدة فى صفحات كراسته . وبسن الْقلم اخذ يضغط فوقها . دائماً الحروف الطباشيرية يرمقها وقد نات عنه منذ كتابتها ، وهاهى تتسرب إليه لتخصه بالسؤال .

أعاد إحدى حمالتى الشنطة إلى مكانها فوق كتفه ، بعدما اطمأن على الجزء الذى خاطه بالأمس . ثقيل حمل كتبه يعوق ركضه ، قفزه ، ورغبته فى الإسراع إلى البيت ليطرح ما ينوء به .

من جيبه أخرج الورقة بكلماتها المنمنمة وسطورها المتقاربة .

« وقيل فى اسم الله إنه مأخوذ من أله يأله إذ تحير وقيل .... أى لجأ إليه »

حينما أحضر لسان العرب بسمل . ليس استهلالا . كان كمن نسى شيئا وبالبسملة يستعين ليجده ، مسح التراب من فوق الغلاف . وقبل أن يصل إلى الصفحة ، قرأ ماكتبه أبوه فى الهوامش وهو طالب بالأزهر .

أبيات شعر . أدعية لمنسبات مختلفة . جملة ما عليه من دين . وشكوى من صعوبة الفقه والخوف من الرسوب فيه . « وقد سمّتْ العرب الشمس لما عبدوها إلاهة . والإلاهة : ـ الشمس الحارة . والإلاهة الحية العظيمة (عن ثعلب)وهى الهلال . وإلاهة اسم مغارة فى الجزيرة » .

ألن يفرغ من هذه الورقات ؟ ينتهى من إحداها ليدفع إلى أخرى . من قبل أعطاه صديق رسالة , أخبره أنه يجهل مرسلها ، وستحقق له مايتمنى إن نسخها ثلاث عشرة مرة وأعطاها لأصدقائه . أشار إلى كلمات كتبت خطأ . أوصاه الايهتم وحذره من مغبة إهمالها ، توقف بعد نسختين وفى الغضب الذى سيحل عليه ، فكر طويلا. وفى أخرى كتب عن تلك اللحظة ، حينما انتبه على صوت أبيه يقرأ القرآن . صوت لايسمعه فى بقية الأوقات . تبعثه فقط الآيات بعد صلاة الفجر . حاول أن يعثر عليه فى حوارات أبيه معه ، مع أمه ، مع الجيران لم يجد إلا أصواتا متنافرة لاتقرب مايرومه .فى أى صوت أبوه ؟ كثيرا ماينشد سؤاله .

«فأعجلنا الإلهة أن تؤوبا » كوم الورقة بين يديه وهو يسير . يقذف بها ويدخل تجربته يدا أخرى تلتقطها أم يكتب منها نسخا ويتركها فى كل مكان يدخله ؟ أن ترجع الكلمة إلى تفردها القديم ، شىء لم يصبح فى مقدرته . ينطق بها فتلتف معانيها الجدد حولها حتى تكاد أن تخفيها ، وتنطلق تصاوير هو فى داخلها يعجز عن إغماض عينيه . حية فى قلب الشمس وهلال يناوشهما ومغارة لم تطأها قدم تنتظر أن تضمهم جميعا .

إنصات أى إنسان له سيعينه على التحرر قليلا مما أدخل نفسه فيه . كل من يسيرون فى هذا الشارع قادر هو على الإصغاء لكل ما يخفونه جزاء أن يبوح بكلمة . أن يطلب منهم إعادة الله إليه دون معاجم .

هى رغبته الآن أن يلقى به فى وسط زحام من أناس مجهولين . يطغى صخبهم على كل هواجسه . ويظل يرقب تدافعهم حتى يفاجأ بوجوده فى غرفته . سيكتب حينما يجلس ما قاله أحدهم «مادام ليس فى المنهج فلا تهتم » سيضع الأوراق أمامه وقبل أن يترك النار ترعى فى أنحائها . سيبصرها دفعة واحدة . وبقلمه يظهر الكلمات التى دقت . ويصحح أخطاءالرسالة ، ويتملى الله فى كل منها .

كم مرة همَّ بالفعل ولايقوى إلا على دسها بين صفحات كتاب النحو .

وهو يتجنب إحدى العربات المندفعة ، فكر فى كلمات أخرى تسكنه ولم يلمسها . فكر فى وجوه . أماكن . فى نفسه هو . ماذا لودنا وكشف عما تضمره من معان . يخاف من وحدته ، ومن كلامه لو نطق .

أبطا خطوه حينما اقترب من البيت . لمح مصباح عمود النور مضيئا رغم سطوع الشمس .

وقف أمام الدرجة الأولى من السلم الحجرى . تآكلت حافتها . وتجمعت بقايا طين فى خطوطها . المتعرجة . إلى أعلى نظر . كان جزء صغير من السماء يتبدى سقفا يحاذر أن يرتكز فوق الحوائط ، وأشعة تتموج فى امتدادها ذرات دقيقة . مسح بظهر يده جبينه ، وإلى الجيب أعاد الورقة وقد طالها عرق كفه ثم بدأ مترددا فى الصعود .

.. وقضى فيلسوف القيم :

توفيق الطويل

■ **فقدت مصر وأسرة كلية الآداب بجامعة القاهرة ، علما من أعلام الفلسفة فى مصر هو المرحوم الأستاذ الدكتور توفيق الطويل .**

ويعز على زملائه وأبنائه أساتذة الفلسفة وطلابها فى الجامعات المصرية ،أن يودعوا أستاذا جليلا ، وإنسانا كريما ، كرس حياته للعطاء الفلسفى والعمل الفكرى ، الذى كثيرا ما كلفه البعد عن الأضواء .

لقد كانت حياة الفكر والبحث رصيده الذى لا يعدله أى رصيد آخر ، سوى حبه لأهله وأبنائه طلاب الجامعة ، الذين رأوا فيه أستاذاً وأباً روحيا ، لايضن عليهم بعلم أو رعاية يكرس لهم وقته كله فى قاعة الدرس وخارجها . وبذلك فقد سار على درب أساتذة الجامعة من الرعيل الأول واقتفى أثرهم ، وتمسك بتقاليدهم التى أرست دعائم الحياة الجامعية الحقة .

كانت تلمذته على المرحوم الشيخ مصطفى عبد الرازق ، قد أورثه تعاليم هذا الرائد الكبير للدراسات الإسلامية ، فاتجه إلى دراسة الحياة الفكرية فى الإسلام وتياراتها المختلفة .

لقد سبق للشيخ مصطفى عبد الرازق أن رأى فى علم أصول الفقه ، مجالا للفكر الإسلامى الخالص ، وأن الاجتهاد بالرأى فى الأحكام الشرعية مقدمة لكل فلسفة إسلامية ، وكانت عنايته بالإمام الشافعى والشاعرالمصرى البهاء زهير ، مقدمة لتوجيه جيل من تلامذته ، إلى العناية بإسهام مصر فى الفكر الإسلا ، ، فتخصص المرحوم الدكتور محمد مصطفى حلمى ، فى دراسة تصوف ابن الفارض ، فشرح ديوانه ، وأبرز مكانته من الحياة الروحية فى الإسلام . وكذلك فعل المرحوم الدكتور عثمان أمين الذى عنى عناية كبيرة بدراسة فكر الشيخ محمد عبده

وأثره فى حياتنا الفكرية والاجتماعية والسياسية .

اما توفيق الطويل ، فقد تناول فى دراسته للدكتوراه بإشراف الشيخ مصطفى عبد الرازق ، علما من أعلام الفكر الصوفى فى مصر ، هو الإمام الشعرانى المتوفى عام ١٩٧٣ م .

وقد كلفته دراسة الشعرانى جهدا وعناءً ، مرجعه ندرة الكتابة عن هذه الفترة الغامضة من تاريخ الحياة الفكرية فى مصر . فعكف على المخطوطات المتناثرة فى دار الكتب المصرية وغيرها ، الى أن أوضح مذهب الشعرانى فى التصوف السنى ، الذى يلتزم بالكتاب والسنة ويوفق بين التصوف والفقه ، فى زمن زاد فيه العداء بين الفقهاء والصوفية ، بل تمادى فيه الفقهاء ، فرموا أعلام الصوفية المستنيرين بالجهل والمروق عن الدين ، وكان عداؤهم لهم فى ذلك الوقت ، يزداد طرديا كلما زاد علم المتصوفة ويقل حين تسود الغيبيات وتختلط بألوان من الشعوذات التى يتعلق بها الدهماء . وقد واصل الدكتور توفيق الطويل دراساته فى التصوف ، فأهدى المكتبة الفلسفية فى مصر مؤلفه القيم (التصوف فى مصر إبان العصر العثمانى) ، فكان فى هذا الكتاب فيلسوفا ومؤرخا يتعمق الظروف السياسية والاجتماعية التى مهدت لسيادة الفكر الصوفى ونشأة الطرق الصوفية فى ذلك العصر ، وقد جاءت دراسته فريدة فى نوعها ، إذ جمعت بين التوثيق التاريخى والتحليل الفلسفى ، وقد صدرت الطبعة الأولى لهذا الكتاب عام ١٩٤٦ ، ولم تلبث أن نفدت ، لكونها مرجعا ومصدرا من أهم مصادر الفكر المصرى فى اتجاهه السائد والغالب إبان العصر العثمانى وقد أعيدت طباعته عام ١٩٨٨ م ، بعد أكثر من أربعين سنة منذ أول طبعة له ، وجاءت الطبعة الجديدة لتسد فراغاً علمياً مازال غير مسبوق ، على نحو ما يعترف بعض المسئولين عن الطبعة الجديدة . ويظهر الحس التاريخى للفقيد فى مؤلفه القيم « قصة النزاع بين الدين والفلسفة » فقد تتبع فى هذا المؤلف المهم ، الاضطهاد الذى وقع على حرية الفكر فى مختلف العصور سواء فى الشرق أو الغرب . وعرض ما كان من أمر هذا الاضطهاد فى العالم المسيحى ، وعنى عناية بالغة بما دار فى الشرق الإسلامى بعد حملة الغزالى ، التى كفّر فيها المشتغلين بالفلسفة ، وعرض لمحنة ابن رشد ، وانتهى إلى أن هذا الاضطهاد قد برئت منه ساحة الدين ، ولا يحمل تبعته إلا التعصب وضيق النظر لدى غلاة المتعصبين . أما الدين الإسلامى ، فحسبه براءة من تبعة الاضطهاد ، قوله تعالى فى سورة البقرة :

« لا إكراه فى الدين . قد تبين الرشد من الغىّ »

وفى سورة الكهف :

« وقل الحق من ربكم فمن شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر »

ولعل عناية توفيق الطويل بالتصوف وبالحياة الروحية فى الإسلام ، كانت المصدر الأول لاتجاهه المثالى الذى ظهر واضحا فى دراساته للأخلاق وللقيم ، وفى محاضراته حين تولى تدريس فلسفة الأخلاق والقيم لأجيال عديدة من الشباب ، تتلمذوا عليه ، وتولوا تدريس هذه الفلسفة فى عدد كبير من الجامعات المصرية والعربية .

وفى مجال الفلسفة الخلقية ، قدم الفقيد أيضا ترجمة لكتاب (تاريخ علم الأخلاق) الذى وضعه « سيد جويك » أستاذ الفلسفة الأخلاقية فى جامعة كامبرج . وبالإضافة لهذه الترجمة ، ألف الفقيد كتابا مهما آخر فى فلسفة الأخلاق عنوانه : (الفلسفة

الخلقية ـ نشأتها وتطورها) ويمثل هذا المؤلف المرجع الرئيسى لدراسة فلسفة الأخلاق فى مصر والعالم العربى ، منذ تأليفه حتى هذه اللحظة .

وليس بغريب على من كان أستاذا لفلسفة الأخلاق والقيم ، أن يكون فى شخصه وفى حياته الخاصة ، مثالا لما اقتنع به من مثاليات هذا العالم الفكرى . ولا شك فى أن هذا الموقف المثالى ، يدور حول محور الصراع بين الواقع والمثال ، وهذا صراع يصيب الإنسان المرهف الحسّ بالأسى والشجن ، لأنه يجسّد المسافة الشاسعة بين ما هو موجود وما ينبغى أن يكون.وبانحياز المرحوم توفيق الطويل إلى ما ينبغى أن يكون ، اصبح ممثلا لهذا الاتجاه المثالى المعتدل ، الذى يقف فيه موقف المعارضة من الاتجاهات الفلسفية الغربية ، التى تتمثل فى الوجودية والوضعية المنطقية والماركسية . وكانت معارضته لتلك الفلسفات كلها ، راجعة إلى أن هذه الفلسفات تتبنى مناهج فى التحليل ، تنتهى بالقيم إلى نفى موضوعيتها ، فتردها إلى الذات وتلغى وجودها وطبيعتها المطلقة ، على نحو ما انتهت الفلسفة الوضعية الإنجليزية ؛ أو ترجعها إلى الحياة الانفعالية الوجدانية كما فعل الفلاسفة الوجوديون ؛ أو تفسّرها على ضوء الأسس المادية للمجتمع ، كما ذهب الماركسيون .

وكل هذه المذاهب فى القيمة ، تنتهى إلى سلب القيم العليا المطلقة جانبها المتمثّل فى العقل ، وطبيعتها المثالية ، التى تجعلها دائما موجودة على هذا النحو المثالى ، فهى قيم خالدة للحق والخير والجمال ، ينشدها الإنسان فى كل زمان ومكان ، وإن تجلت فى صور جزئية ونسبية متغيرة .

لقد كرس توفيق الطويل حياته وجهده لخدمة الجامعة ، وعشاق الفلسفة،فبذل لها من عمره وحياته وصحته ما رفعه إلى مكانة عالية فى صدور زملائه وأبنائه . وستظل رسالته فى تنوير عقول شباب هذا الوطن باقية ما بقيت المثل العليا للحق والخير والعدل .

أميرة حلمى مطر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كرنفال الأشباح : حوارية اللغة والجسد

فى المركز الثقافى الفرنسى ، قدمن جماعة « لقاء » ــ وهى إحدى جماعات الفرق الحرة ــ عرضها الثانى « كرنفال الاشباع » عن نص للكاتب الفرنسى « موريس دوكوبرا » . وكانت الجماعة قد قدمت فى افتتاح مهرجان المسرح الحر ، عن نص « لهارولد ببنتر » ، عرضها الأول « لغة الجبل » .

ويثير « كرنفال الأشباح » فيما هو عرض يسعى لتخليق الدلالات المسرحية عبر وسائط مختلفة ، حركية وتشكيلية ، غير الجمل المنطوقة واللغة الحوارية : يثير أسئلة وإشكاليات رئيسية : كيف يمكن صياغة تجربة مسرحية تنفى اللغة ، ابتداء ، لا كوسيط حوارى فقط وإنما كوظائف ودلالات ؟ كيف يُبنى العرض المسرحى ، كيف نحدد مستويات بنائه ، فضاءاته ، والآفاق التى تمنحه قابلية التحول إلى مشاهدة حية ؟ كيف يمكن أن تتم القطيعة مع النص التقليدى ومع الجماليات المستهلكة ، ثم ما مدى ارتباط هذه القطيعة بالبنية الثقافية الراهنة .

إن تلك الأسئلة ومثيلاتها هى ما يعطى ، ربما أكثر من العرض ذاته ، الكتابة هنا ضرورتها ، فهى ليست أسئلة عرض معين وإنما هى أسئلة التجربة المسرحية الوليدة بكاملها ، تلك التى تسعى لامتلاك مشروعية تحديث العرض المسرحى .

تبدو مسرحية « كرنفال الأشباح » ـ كما يقول د . محمد مندور فى تقديمه للنص الذى ترجمه أحمد محمد رضا ـ فى ظاهرها غريبة مفتعلة ، وربما خيالية ، وإن جاءت واقعية دامية فى مضمونها وإشعاع إيحاءاتها ، تقوم على فرض لا يزال وربما ظل بعيدا ، وهو فرض بعث الموتى وردهم إلى الحياة ، ولكنها مع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ذلك تعالج عددا من مشاكل الحياة الانسانية وقضاياها الحية ، وتسعى لادراك المفارقة المأساوية الناتجة من تقدم العلم دون أن يصاحبه تقدم مماثل او مقارب فى الأخلاقيات البشرية ، تلك التى تدنت كثيرا ، لا كانعكاس لطبيعة فطرية وغرائز سيئة ، وإنما كنتيجة لأوضاع ونظم اجتماعية وتاريخية معينة .

ويطالعنا العرض فى مشهده الافتتاحى بموتى مقبرة « بيير لاشيز » فى باريس ، وهم يسردون ويمثلون ظروف حياتهم ، وقد اقاموا ناديا فى المقبرة فتحوا ابوابه وممراته على مقابر الخاصة بينما احكموا إغلاق الممر الذى يؤدى إلى المقبرة العامة . وفى هذا النادى نشهد جنرالا فرنسيا يخرج من قبره ، ثم سيدة مجتمع ، ثم رجلا ثريا كان قد أصيب بالجنون ولا يزال مكبلا بقميص المجانين فى موته ، ثم مليونيرا من أصحاب البنوك ، وأخيرا شابا وفتاة كانا قد انتحرا إثر قصة حب فاجعة ، وبعد أن اكتمل عقد هؤلاء ، نسمع طرقا وضغطا عنيفا على الباب الذى يغلق الممر المؤدى إلى المقبرة العامة ، وينتهى الضغط بكسر الباب ودخول غانية وجندى فرنسى كان قد ضرب بالرصاص فى الحرب العالمية الأولى ، ومن الحوار بين هذه الشخصيات وحارس المقبرة ، وكذلك من العلاقات والسياقات النصية ، نبدأ فى التعرف على نوعية الحياة التى عاشها هؤلاء الموتى ، فالجنرال مات بعد انقضاء ثمانى سنوات على الحرب الأولى التى شارك فيها وحقق أمجادا ، وسيدة المجتمع كانت سيدة شابة جميلة تزوجت من رجل ريفى ثرى حرمها حريتها دون أن يشبع ظمأها العاطفى فهى تحلم بالحرية والحب ، والمليونير صاحب البنك عاش شقيا تعسا بغناه الذى كان يجذب إليه النساء وهو يحس بأنهن لا يردنه هو بل يردن ماله ، والشاب والفتاة انتحرا بسبب عدم قدرتهما على الزواج ، أما الغانية فهى صريحة واضحة إذ تعترف بأنها لم تحترف الدعارة لفساد المجتمع بل لكسلها وعدم رغبتها فى العمل ، والجندى نعلم أنه قد ضرب بالرصاص هو وعدد من زملائه ليكونوا عبرة للفرقة كلها عندما أعلنت التمرد إثر معركة خاسرة ، ومن تتابع السياق ، نعلم أن الجنرال هو الذى كان قد أمر بإطلاق الرصاص عليه . وحين ينتهى هذا العرض للصورة العامة لحياة الشخوص الميتة ، فإن حارس المقبرة ينبئهم بأن البروفيسور « براكس » قد أتم اكتشاف وسيلة لإحياء الموتى ، وأنه قد طلب إليه أن يأتيه بمن يرغبون فى العودة إلى الحياة ، وتتباين مواقف الشخصيات واستجاباتهم لتلك الدعوة ، وحينئذ ، نرى الجنرال يصر على الرفض لإحساسه بأن الزمن قد تخطاه وأن الحرب لم يعد ينهض بعبئها العسكريون،بل علماء الطبيعة باكتشافاتهم كاكتشاف الذرة وغيرها ، ويرفض الجندى هو الآخر العودة إلى الحياة لإحساسه العميق بأن البشر لن يقلعوا عن مرض إشعال الحروب ، وترى الغانية أنها قد رفهت عن الحيوان الآدمى بما يكفى ولكنها مع ذلك تقبل العودة آملة أن تحيا حياة أخرى ، أما المنتحران فيرحبان بهذه العودة ليعيشا حبهما ، كذلك سيدة المجتمع التى تحلم بالحرية والعشق ، ويقبل صاحب البنك أن يبعث ولكن بشرط أن يعود إلى الحياة فقيرا لينعم بحب النساء لشخصه لا لماله . وهكذا ـ ينتقل المكان والعلاقات إلى عيادة البروفيسور « براكس » وقد اجتمعت فيها الشخصيات الست التى قبلت العودة إلى الحياة . ولكن ماذا فعل كل منهم بعد هذه العودة ؟ وهل استطاع أن يحقق حلمه بعد أن استطاع التقدم العلمى أن يبعثه ؟ هذا سؤال النص

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومحور رؤيته الأساسية ومغزاه العام ، ولا يعتنى الكاتب بعرض إجابات قطعية محددة لتساؤلاته تلك ، ولكنه يستمر فى منهجه القائم على عرض صور الحياة المختلفة لشخصياته بعوالمها المتداخلة وغرائزها المهيمنة ، ويعتمد النص فى جزئه الثانى على ما يمكن أن نسميه قلب التوقع وانحراف المسار ، فالشاب والفتاة تزوجا فعلا ولكن حياتهما تحولت إلى مشاجرات وبذاءات ، وفوجىء المجنون بامرأته التى كانت قد تركته مريضا بعقله لتسافر مع عشيق لها ، وهاهى تعود لتبحث عن خاتم بماسة ضخمة كان يضعه بإصبعه ، أما صاحب البنك فقد حقق حلمه فى أن تقبل عليه النساء لشخصه غير أنه ما لبث أن سئم هذا الوضع الذى وجد نفسه فيه مطلوبا لا طالبا . وسيدة المجتمع المبعوثة حية ، فقد انحدرت إلى ما يشبه البغاء ، حتى تصيدها ثرى شاذ فتهرب من العيادة لتقيم فى قصره . ويكتشف الطبيب اختفاء السيدة ثم يهتدى إلى مكانها فى القصر ، وبعد مشاهد غريبة مفزعة يقتل الثرى الشاذ العالم والطبيب الفذ ، وبقتله نعود ثانية إلى نادى الموتى بالمقبرة حيث نلتقى بالشخصيات التى كانت قد عادت للحياة ثم ماتت مرة ثانية ، كما نلتقى بالجنرال الذى رفض العودة ، وإثر محاكمة هزلية ومؤسية معا للطبيب ، يتولاها الجنرال ، يجمع أربعة منهم (الشاب والفتاة ، سيدة المجتمع ، صاحب البنك) على توجيه التهمة للطبيب وسوقه إلى الموت ثانية تكفيرا عن جريمته باختراع وسيلة إحياء الموتى قبل أن تتمكن معنويات البشر وأخلاقهم من اللحاق بهذا التقدم العلمى ولا يدافع عن العالم سوى اثنين : الغانية التى عملت ممرضة فى عيادته بعد عودتها إلى الحياة ، وبذلت للمرضى طاقتها بعد أن كانت فى حياتها الأولى تبذل وتبتذل جسمها ، ثم المجنون الذى اغتبط بفضح خيانة زوجته وكشف تآمرها مع عشيقها . فهل أراد « موريس دوكوبرا » أن يترك لنا نافذة مفتوحة وشيئا من الاستبشار ، أم أراد أن يقول لنا إن التفاؤل لا يأتى إلا من مجنون وعاهرة .

وفى تجربة العرض الذى صاغته جماعة « لقاء » فإن المخرج حاول أن يتعامل مع النص مدركا مستوياته الزمنية والدلالية المختلفة ، فعمد إلى ربط الزمنين ، الواقعى والخيالى ، الواقعين فى تاريخ ـ زمن واحد ، عبر مشهدية بصرية واقعية التركيب والحركة ، وتجسد ذلك فى التصميم الحركى الذى أعطاه لمجموعة ممثليه ، فبدوا كما لو كانوا دمى مسحورة،فانكسر اتزان الحركة العادية ، وتداخلت صورة الشخصيات وهى ميتة مع صورتها فى حالة اليقظة خاصة فى المشاهد التى جرت فى قصر الثرى ، بحيث نحصل على إحساس باليقظة المسحورة . وكذلك ، فإن المخرج ـ معتمدا على قدرته فى التشكيل بالضوء ـ حاول تكوين مشهده المسرحى بأسلوب اللقطة السينمائية ، وبدا ذلك واضحا فى الاعتناء اللافت بحدود المكان الفنى والاقتراب من ظاهر الحياة المرئى وتقطيع المنظر إلى صور تمتلك

ARCHIVE

قدرة على التجميعات المركبة لينقسم المكان إلى مجالات مرئية ، وبحيث يصبح لتتابع المشاهد ـ اللقطات تأثير خاص ، لنقوم نحن بتحويل تتابع الانطباعات البصرية إلى عناصر ذات معنى .

غير أن الجماعة ـ وهذا عرضها الثاني ـ كانت بحاجة إلى تدريبات حركية وصوتية أكثر عمقا وكثافة ، كما أنها بحاجة إلى إدراك أدق للكيفية التي يتحقق بها العرض فى استقلاله عن حركية النص ، بحيث نحصل على ممارسة مسرحية كشفية لا وصفية ، جدلية لا تقريرية مباشرة ، لأن العرض يستوجب مستويات أخرى يحددها المجال البصرى والعلامات الدالة ، تلك التى يتألف منها فوق منصة المسرح ، ما يطلق عليه « أرتو » مذبحة عامة .وتبقى مسألة أساسية أصبحت الآن تشكل ظاهرة لافتة ، وهى اعتماد الكثرة من عروض المسرح على آليات وتقنيات وأطر ومفاهيم التجريبيات الغربية ، مما يحيلها إلى مسوخ شائهة ، وذلك ما تجسد واضحا فى عرض « كرنفال الأشباح » ، الذى افتقد صانعوه الفهم الدقيق للتجريب المسرحى وللفارق بين التشكيلات الجسدية والعلاقات البصرية التى بدت معلقة

فى الفراغ وبين الدراما الحركية كنظام إشارى تركيبى لا يختزل الخطاب المسرحى فى وحدات منفصلة يمثل كل منها إشارة حركية لها معناها الخاص ، وإنما يتمثل فيما يمكن أن نسميه النظام الكلى للانساق المسرحية .

ويهمنى ، فى هذا السياق ، أن أسترجع عرضا شبيها على نحو ما من « كرنفال الأشباح » من حيث المناخات والصياغات ، وأعنى العرض الألمانى « جلسة سرية » المأخوذ عن نص سارتر « الجحيم » ، وهو العرض الذى شاهدناه فى مهرجان القاهرة التجريبى الثانى . حيث ننتقل كذلك ومنذ البداية إلى العالم الآخر لنجد ثلاثة أشخاص ، ورجلا وامرأتين فى الجحيم ، ولكنه ليس الجحيم الذى تصوره الديانات والمعتقدات والأخيلة والأساطير وإنما مجرد غرفة مغلقة تحوى قطع أثاث تنتمى إلى الطُرز المعمارية للإمبراطورية الثانية فيما يفتح باب بين الحين والآخر ليدخل واحد منهم ثم يرتد الباب دائرا حول نفسه منغلقا وساكنا . وهكذا فقد يذهب بنا التصور حد التعامل مع النص على أنه يطرح تصور سارتر للجحيم والعالم الآخر مسترشدين بما يحتويه النص من إشارات معززة لذلك ، وبما يو ده الشخوص عن موتهم السابق . فالأشخاص الثلاثة يشيرون إشارات واضحة حينا وغامضة كثيرا لموتهم السابق ، ويصفون كيفية حدوثه كأنهم يرسمون صورة لحادث وقع أمامهم فى الطريق العام أو فى المنزل المجاور ، وكذلك ثمة إشارات عمن هم خارج الباب (حراس الأبدية) ، وهى إشارات تشبه تلك التى نطلقها على رجال الأجهزة السرية ، فهم يعرفون ويراقبون بل هم الذين يشكلون الموقف ويصوغون حدوده وعلاماته ومسافاته . غير أن هذا التصور الذى يذهب إلى أن سارتر إنما أراد أن يصوغ رؤيته عن الجحيم فى العالم الآخر ، سرعان

ما يتراجع ، إذا نحن تعاملنا مع النص فى إطار مشروعه الفكرى وفى سياق تصوراته الفلسفية ، وعندها سوف نكتشف الحيلة والخدعة ، إذ ليس هناك جحيم أو عالم آخر وإنما هو عالمنا الأرضى هذا ، حيث « الجحيم هو الآخرون » . وتتضح فى الجملة الختامية « دعونا نواصل هنا » تلك التى يتداولها الرجل والمرأتان فى ختام النص ، تتضح واحدة من الأفكار الأولى والأصلية التى انتظمت فكر الوجوديين ، فالإنسان لدى سارتر هو الذى يحدد وجود العالم وذلك عن طريق تحديده لنفسه واختياره لها على هذا النحو أو ذاك وهو فى اختياره هذا محكوم بالحرية ، تلك التى لا يتأكد وجودها عن طريق تأملى بل عن طريق فعلى ، ولا ينتقص من الحرية أو يحد منها ما قد يعترضها فى العالم الخارجى من مواقف نهائية ، وفق تعبير ياسبرس ، فالموت والميلاد مواقف نهائية لا نملك إزاءها سوى التسليم ، إلا أن هذه المواقف ليست حدا من الحرية وإنما هى شرط لها وذلك لأن الحرية لا توجد ولا تمارس إلا فى داخل هذه المواقف ، يعبر عن ذلك سارتر فيكتب « وهكذا أنا حر حرية مطلقة ، لكننى أيضا لست أبدا حرا إلا فى موقف » . ويتأكد هذا التصور واضحا فى عرض « جلسة سرية »إلا أننا لا نجد كما هو شائع فى العروض المأخوذة عن نصوص أدبية ، تفسيرا أو تكثيفا للدلالة أو الرؤية ، وإنما نجد بناء كاملا وموازيا للنص يخلق شفرته التشكيلية الخاصة بحيث يمكن لنا وبنفس القدر الذى نفسر به العرض بالنص ، نفسرُ النص بالعرض ، فليس النص هنا نقطة ثابتة وأولية على العرض تحدد مجاله وأبنيته وشخوصه،ولكنه هذا التداخل الحميم بين مجالين إبداعيين ، إذ لم يهتم صانعوا العرض الألمانى أن يقدموا تفسيرا جديدا أو تأويلا للنص الفرنسى ، وإنما تركزت تجريبيتهم فى تلك المحاولة غير المأمونة عادة ، وأعنى الإلغاء الكامل للغة الحوارية وتخليق لغة مسرحية قائمة على تشكيلات الأجسام الثلاثة فى مساحة تعبيرية مفتوحة ، فتناوبت الحركات الراقصة والساكنة والإيماءات والتخريجات الصوتية ، لتخلق كلها مجالها المسرحى المتلىء بالانفعالات والشهوة والخوف والتواصل والافتقاد والتوق الغامض للآخر والانسحاق داخل الذات المتعددة ، لنخرج نحن متلقى العرض بمعرفة ما عن تلك الشخوص الشجية الماثلة فى بقعة سوداء تتفتت فيها كتل لونية تكشف دون أن توضح مساحة الممثل ومجاله التعبيرى ، وفى ذات اللحظة التى نشعر فيها بأننا قد فهمنا الإنسان الكائن فوق الخشبة ، فإنه يظل مفتوحا لتلقى إمكانات جديدة ودلالات متنوعة لا يمكن الإحاطة بها فى الآن .

وفى كلا العرضين « كرنفال الأشباح » و « جلسة سرية » وبينما يتلقى الممثلون تحية الجمهور تصفيقا دافئا ومتواصلا ، نردد مع « ياسبرس » : إن الانسان هو دائما أكثر مما يعرفه ، أو يستطيع أن يعرفه ، عن نفسه .

محمود نسيم

جروح الماضى والكوكب المظلم

حول فيلم « اورانوس » عن قصة «مارسيل ايميه »

لا تزال فترة الاحتلال النازى لفرنسا إبّان الحرب العالمية الثانية ، التى تسمى عادة بالسنوات السوداء ، من أكثر الفترات إثارة للجدل فى تاريخ فرنسا الحديث ، ولا تزال جروحها طرية ، لم تندمل بعد ، فى الذاكرة الجماعية للأجيال التى عاصرت تلك الفترة ، والفترة التى أعقبت انتهاء الحرب . والحديث عن بطولات المقاومة وفرنسا الحرة بقيادة الجنرال ديجول ، كان فى أحايين كثيرة ، وسيلة للهرب من مواجهة النفس ؛ إذ أن الحقيقة هى أن جانباً لا يستهان به من الشعب الفرنسى فضل مهادنة النازى - حكومة فيشى - أو التعاون مع قوات الاحتلال .

وكان ظهور أى عمل فنى ، ولا سيما فى ميدان الفنون الجماهيرية مثل المسرح والسينما ، يتناول هذا الموضوع الحساس خارج الأطر المتبعة منذ انتهاء الحرب ، التى تمجد رجال المقاومة وبطولات جيش فرنسا الحرة ، سبباً فى إثارة جدل واسع النطاق ، وإدانات وشجب يكشف عن مدى عمق الجروح التى خلقتها تلك الفترة فى وجدان الشعب الفرنسى .

وقد ألهمت « السنوات السوداء » ، وموقف فرنسا أثناء الحرب السينما الفرنسية أكثر من مائتى فيلم منذ عام ١٩٤٤ . وقد اتسمت الفترة التى أعقبت التحرير مباشرة (١٩٤٤ - ١٩٤٦)بالغنائية . إذ كانت الحاجة ملحة فى تلك الفترة لصناعة أفلام تمجد ملحمة المقاومة . وما إن جاءت الجمهورية الرابعة (١٩٤٦ - ١٩٥٨) ، حتى أصبحت السينما أقل تعرضا لهذا الموضوع . غير أنه فى عام ١٩٥٦ ظهر فيلم المخرج الفرنسى آلان رينيه « الليل والضباب »، وهو فيلم قصير عن معسكرات الاعتقال النازية أثناء الحرب العالمية الثانية . وقد أجبرت الرقابة حينئذ المخرج على حذف مشهد يظهر فيه جندى فرنسى وهو يتعاون مع القوات النازية فى عملها فى أحد معسكرات الاعتقال فى « بيتيفيه»فى فرنسا !

غير أن مجيء الجمهورية الخامسة فى عام ١٩٥٨ شهد زيادة كبيرة فى عدد الأفلام التى تعالج تلك الفترة ولا سيما فى صورة هزلية كوميدية . وكانت القنبلة الحقيقية هى ظهور فيلم « الأسى والرحمة » للمخرج الفرنسى مارسيل أوفولس فى عام ١٩٧١ ، والذى ظل عرضه ممنوعاً فى التلفزيون الفرنسى لمدة عشر سنوات . وقد كشف هذا الفيلم ـ الذى وصفه النقاد بأنه بمثابة زلزال حقيقى فى ميدان الإبداع السينمائى لتلك الفترة ، لأنه يجسد الحقيقة العارية ـ بكل قسوتها ـ عن فرنسا ، فى ظل حكومة فيشى المتعاونة مع قوات الاحتلال . وتوالت الأفلام بعد ذلك تنتقد الفرنسيين بسبب موقفهم فى الحرب . فظهر فيلم « الفرقة الخاصة » للمخرج كوستا جافراس ثم « لاكومب لوسيان » للمخرج لوى مال ، الذى أثار ردود فعل عنيفة عند ظهوره فى عام ١٩٧٤ . حيث يروى قصة مراهق فشل فى الانضمام لقوات المقاومة مما دفعه إلى الانخراط فى صفوف البوليس الألمانى للتغلب على الملل والضيق الذى يعانى منه .

وبصورة تدريجية ، أخذت الأفلام التى تعالج السنوات السوداء ، تناقش من خلال النقد السينمائى وحده ، ولم يعد تعرض السينما لهذا الموضوع يثير فضيحة أو ضجة فى حد ذاته . وتوالت الأفلام عن تلك الحقبة ، ولعل أهمها « المترو الأخير » للمخرج فرانسوا تروفو الذى ظهر عام ١٩٨٠ ، والذى نظر إليه باعتباره أحد أفلام تروفو وليس فيلما عن فترة الاحتلال .

● ● ●

ولعل أبلغ دليل على هذا التعود التدريجى على مواجهة النفس ، هو ظهور فيلم « أورانوس » للمخرج كلودبيرى على شاشات السينما الفرنسية مؤخرا . والفيلم لم يثر أى ضجة أو فضيحة ، رغم الصورة السلبية للغاية التى يقدمها عن الفرنسيين بعد التحرير ، فالفرنسيون فى هذا الفيلم ليسوا سوى مجموعة من الوشاة الذين يدفعهم عار سلوكهم أثناء الحرب ، فهم ليسوا سوى « قطيع من العجول » ، كما وصفهم الجنرال ديجول أثناء الحرب .

ولعل السبب فى قتامة الفيلم يتضح عندما نعرف أنه مستلهم عن قصة بنفس العنوان للكاتب مارسيل إيميه (١٩٠٢ ـ ١٩٦٧) المصنف سياسياً باعتباره « فوضوى ـ يمينى » . فقد أراد مارسيل إيميه أن يصفى حساباته فى هذه القصة مع عمليات التطهير التى أعقبت الحرب ، والتى تعقبت عدداً من أصدقائه الذين كانوا يميلون إلى تأييد المارشال بيتان ، ويتوجسون من ديجول . بل أن بعضهم قتل رميا بالنار بعد اتهامه بالتعاون مع النازى . وقد لاقى مارسيل إيميه لفترة طويلة عداء الأوساط التقدمية المثقفة التى كانت تسيطر على الساحة الثقافية فى فرنسا فى سنوات ما بعد الحرب ، حتى أن مؤلفاته لم تنشر فى مجموعة لابلياد ـ محراب كبار الكتاب والشعراء الفرنسيين ـ إلا فى عام ١٩٨٩ .

وتعرض القصة ـ والفيلم المستمد عنها ـ حياة قرية صغيرة فى مشرق فرنسا ، تمثل أى قرية فرنسية ، غداة التحرير . والقرية التى دمر القصف نصف مبانيها تقدم لنا عدداً من الشخصيات التى تتعايش معا كما تعايشت مع الاحتلال قبل التحرير بكثير من الانتهازية ، وفى جو يسوده النفاق والخسة .

وهناك ثلاث عائلات تقتسم أحد المنازل ، إذ أن تدمير عديد من المبانى ، دفع السلطات المحلية إلى إيواء العائلات التى فقدت منازلها لدى عائلات أخرى ، وتشارك عائلة ارشانبو ـ رب العائلة البرجوازى ـ منزلها مع عائله جينيو ، العامل عضو الحزب الشيوعى ، ومع المدرس فاتران الذى فقد زوجته فى القصف ، والذى لم يعد ابنه من الحرب بعد .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وارشانبو يخشى أن يفصح عن حقيقه موقفه إلا للمدرس فاتران ، فقد كان من أنصار الماريشال بيتان الذى هادن الألمان ، ويرى أن ديجول لن يفعل سوى إحلال الاحتلال الأمريكى مكان الاحتلال الألمانى . ويضطر ارشانبو أن يأوى فى الجزء المخصص له من الشقة ، ماكسيم لوان وهو أحد المتعاونين مع النازى الذين يجرى البحث عنهم لقتلهم رميا بالرصاص ، وذلك رغم المخاطر المتمثلة فى إمكانية تعريض عائلة ارشابنو كلها للخطر .

ويتعاون المدرس فاتران مع المهندس ارشابنو فى تنظيم عملية إخفاء ما كسيم لوان وإبعاده عن أنظار عائلة العامل الشيوعى . والبرفسور فاتران يعشق الحياة والإنسان ويطرب لأصوات العصافير فهو أرمل سعيد ، ورغم أن زوجته ماتت تحت القصف فى أحضان عشيقها فقد كان سعيداً بأن رجلا آخر أراحه منها .

فى ليلة القصف التى ماتت فيها زوجته كان فاتران يقرأ كتاباً فى الفلك وكانت آخر عبارة قرأها عن « أورانوس » الكوكب السابع من الكواكب السيارة التى تدور حول الارض ، تقول : (إنه كوكب تعيس ، نجم مظلم يدور على أعتاب اللانهاية ، وفى سمائه الباردة لا تمثل الشمس سوى نقطة بعيدة لا يبدد ضياؤها الظلام . إنه كوكب ينطلق فى سباقه الفضائى كعملاق ضرير ، إن حب الأرض كله لا يستطيع أن يبدد عبء الموت الثقيل الذى يسبح معه فى الفضاء اللانهائى) . وعند انتهاء هذه العبارة ، تنهمر القنابل على منزله ، عاصفة بالحوائط وقطع الأثاث ، تاركة وراءها صراخ الأمهات وصياح الأطفال ، وناشرة الفزع والرعب فى قلب البرفسور فاتران ، الذى احتمى بالأغطية ، يخفى عن أعينه بشاعة الموت الذى يلاحقه . وبعد أن رفع رأسه لينظر حوله ، فرأى السماء تحيط بفراشه ، السماء المليئة بالنجوم : لقد نجا البرفسور فاتران من الموت ، غير أنه كل ليلة فى ميعاد القصف ـ الساعة الحادية عشرة والربع ـ تعود إليه ذكرى القصف وتتردد فى أذنيه العبارة التى قرأها عن الكوكب المظلم ، ويصيبه دوار مخيف كما لو كان كوكب « أورانوس » يجثم على صدره ، فهو يعى وحدة الكوكب التعس ووزنه الثقيل ، فالكوكب المظلم المتجمد يثقل روحه ولا يترك له سوى بصيص من شعاع ، يناضل به بلا هوادة ضدّ هذه الكتلة الساحقة من السواد والسلبية والقنوط ، ويستمر النزاع كل ليلة ، وحتى يأتى خلاص الصباح .

وهكذا فإن البرفسور فاتران المؤمن بأن الانسان مخلوق رائع ، يجد نفسه وحيدا كل ليلة فى مواجهة الكوكب المخيف ، ويتساءل كيف يمكن أن تتركه ذكرى مباهج الأرض وجمال السماء والحياة كل ليلة ؟ فهو رجل سعيد يحب كل شىء يتحرك وينمو فوق هذه الأرض . أما الانسان فليس هناك لديه أجمل منه . كل شىء صنعه الانسان رائع ومكتمل ، حتى الحروب التى شنها ومعسكرات الاعتقال التى أقامها ، هذا ما يكرره على صديقه « ارشانبو » الذى لا يرى كل ما يرى صديقه من روائع وجمال على كوكب الأرض ، بل لا يرى سوى الخسة والضعة ، ثم النفاق ، ولا سيما نفاقه هو شخصياً ـ ارشابنو مع الآخرين . ولعل البرفسور فاتران من الشخصيات القليلة التى قد لا تكون سلبية تماما فى القصة إلى جانب ليوبولد ـ صاحب المقهى ، الذى يقوم بدوره الممثل القدير جيرار ديباردیو ـ الذى يتجرع كل يوم إثنى عشر لتراً من النبيذ الأبيض ، والذى بدأ يقرض الشعر أو مايعتقد أنه شعر ، بعد أن استمع للمدرس وهو يلقى على تلاميذه ـ الذين يتلقون دروسهم فى المقهى ، بعد تدمير القصف

لمدرستهم ـ أشعار « أندروماك » للكاتب الفرنسى التراجيدى راسبن . ورغم أن ليوبولد تعاون مع ضباط الجيش الألمانى وقام بالتجارة فى السوق السوداء أثناء الحرب ، فهو يعتبر نفسه من الناس البسطاء بالمقارنة بالبرجوازى مونجلان ، الذى تعامل وتاجر مع الجيش الألمانى مباشرة ، وكسب عشرات الملايين من الفرنكات والذى يحمى نفسه من الملاحقة بشراء ذمم الحكومة فى باريس ، غير أن ليوبولد السكير كثير الكلام وخاصة بعد أن صدق أنه شاعر ، قاده إلى الموت فى نهاية الفيلم . أما ماكسيم لوان الهارب فيلقى نفس النهاية ، بعد أن اكتشف جينيو دون أن يدرى ، ورغم أنه كان صديق طفولته ، فإنه يسلمه لأنه «خائن » ، ولكنه يسأله قبل أن يتوجه معه إلى قسم الشرطة : إذا كنت مكانى فهل كنت ستقوم بتسليمى ؟ فيجيبه ماكسيم لوان برباطة جأش : « نعم » .

ثم هناك الشيوعى البرجوازى جوردان ، الذى يرى أن أفضل طريق لانتصار الثورة ،هو الكراهية والعنف وهناك روشار ، الذى يستخدم عضويته فى الحزب الشيوعى ليسوى حساباته الخاصة ، فى وقت يتمتع به الحزب الشيوعى بنفوذ قوى بعد الحرب ، وأصبحت فيه الوشاية سلاحاً يستخدمه الجميع لأغراض تبعد تماما عن ملاحقة المتعارضين مع النازى فى فترة الاحتلال .

والنساء فى الفيلم لسن أفضل حالا ، فزوجة ارشانبو تخون زوجها مع ماكسيم لوان ، الذى يخفيه زوجها فى منزلهما ، وابنته تتلاعب بمشاعر الشيوعى جينيو ، الذى يتشوق للتقرب من امرأة بروجوازيه « تلعب البيانو » ، بدلا من زوجته الخشنة الفظة .

لا أحد ينجو من الإدانة ، فالعالم رائع كما هو ، والإنسان رائع بقذارته وبخيانته كما يقول البرفسور فاتران ، العالم تام لا ينقصه شىء رغم الكوكب المظلم الذى يجثم على صدره كل ليلة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولعل فلسفة ، أو فكراً ، كالذى يحمله الفيلم أن يصدم الكثيرين ، ولكنه يعكس اتجاهاً قوياً فى الأدب الفرنسى ، يحمل لواءه مارسيل إيميه ، وفردنياند سيلين ، الذى يعد من أكثر الكتاب شعبية بين المثقفين الفرنسيين فى الوقت الحالى ، ولعل موقف المثقفين الفرنسيين ، فى ولَعهم من ناحية ، وإدانتهم من ناحية أخرى ، لكاتب مثل سيلين ، أو فيلسوف مثل هيدجر ، بما يتضمنه ذلك من تناقضات ، بل لعل موقف المثقفين الفرنسيين من الثقافة الألمانية بصورة عامة ، بحاجة إلى دراسة مستفيضة لما ستكشفه من ازدواجية فى الشخصية الثقافية الفرنسية .

غير أن هذا يثير بدوره مسألة الاحتلال وكل ما تمخض عنها حتى اليوم . هل يقبل الفرنسيون أن ينظروا إلى أنفسهم كخونة ؟ الفيلم لا يبرىء أحداً . فالجميع مدانون .

ولعل ما يقوله ماكسيم لوان « الخائن » فى هذا الصدد ذو دلالة فهو يقول: « إنه فى عصر مدان ، فإن كافة الأفكار تتساوى فالجميع مذنبون » وبالتالى الجميع أبرياء .

فحتى ماكسيم لوان نفسه ، ليس شرا خالصا ، فهو شجاع يذهب للموت دون أن يتخلى عن أفكاره ، فيقول :

(نعم بالنسبة لى ، فإن ألمانيا تأتى قبل فرنسا ، وإن كنت لم أستطع أن أفصح عن ذلك قبل التحرير ، أما اليوم ، وأنا محكوم على بالعيش على هامش المجتمع فلست فى حاجة لأن اكون منافقاً) !

أما البرفسور فاتران ، فيجيب على ياس ارشابنو ـ الذى يرى أنه ، شأنه شأن الجميع ، منافق يعيش فى مجتمع يسيطر عليه الرياء ـ بقوله : (لا أستطيع القول بأنك منافق ، كل ما أعرفه هو أن هناك عصوراً يصبح فيها القتل واجباً وعصوراً أخرى تأمرنا بالنفاق ، إن العالم صُنع بصورة تامة ، إن الإنسان يمتلك بداخله موارد لاتنضب) أى أن الإنسان قادر دائما على التكيف والاستمرار ، رغم شبح الكوكب البارد المظلم . ولكن لماذا هذا الفيلم الآن ، رغم أن القصة التى أخذ عنها كتبت فى ظروف معينة عقب الحرب ؟

ربما قد يكون الهدف من الفيلم هو توجيه رسالة تحذير ، فمشاعر العنصرية التى تقوى فى فرنسا اليوم ، تكشف عن هذا الكوكب القاتم البارد فى النفس الإنسانية ، فإذا لم تأخذ فرنسا حذرها فقد نتحول من جديد إلى تلك النقطة السوداء المتجمدة . وكما يقول المخرج كلود بيرى : (علينا دائما أن نتذكر أن الإنسان يساوى أكثر كثيرا من الأفكار التى يتمسك بها ، وأن النفس الإنسانية ليست بيضاء اللون أو سوداء ، فليس هناك وحوش وأبطال ، هناك فقط الإنسان) .

باريس

اسماعيل صبرى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

« شكل المنضدة » :

الهاجس الأوروبى
ومسرح القضية السياسية

ينشغل المسرح الانجليزى الآن بشكل واضح بما يمكن تسميته بالهاجس الأوروبى ، وهو مفهوم يشمل مختلف أبعاد ما سيترتب على ما دار فى أوروبا فى العام المنصرم من أحداث ، وما ستسفر عنه تلك الاحداث من متغيرات فاعلة ومؤثرة على مستقبل القارة ، وعلى مستقبل العالم كله من ورائها . فقد شهدت الشهور الثلاثة الأخيرة ظهور ثلاث مسرحيات تتناول كل بطريقتها الخاصة هذا الهاجس الأوروبى الذى يشغل عن حق أوروبا ، ولابد أن يشغل العالم برمته ، لما ستحتله أوروبا من مكانة كبيرة على الساحة الدولية فى المستقبل القريب .

أولى هذه المسرحيات الثلاث (ذهب موسكو moscows Gold) لهاوارد برينتون وطارق على ، والتى تتناول فيها المؤلفان مختلف أبعاد الظاهرة الجورباتشوفية ، وحاولا التعرف على جذورها ومراميها ، وتقديم بعض التفسيرات المحتملة لدلالاتها ولمدى تأثيرها على المسيرة الحضارية الأوروبية ككل . وثانيتها هى (الغابة المجنونة Mad Forest) لكاريل تشيرشل ، التى اتخذت شكل البحث الدرامى الذى تمتزج فيه الوثائقية بالتجسيد ، عن صيغة مسرحية تجريبية تبلور ما دار فى رومانيا باعتبارها أكثر تجارب التغيير (يوميات السجن) لألبى ساش ورواية ديكينز الشهيرة (نيكولاس نيكلبى) التى تحولت إلى عمل مسرحى على درجة كبيرة من الرقى الدرامى والنجاح الجماهيرى العريض . لكن أهم العوامل التى الأوروبى عنفا ودموية ، وبالتالى أشدها طرحا للإشكاليات والتساؤلات الحادة عن طبيعة التغيير ودوافعه ومدى جديته فى بعض الحالات .

أما المسرحية الثالثة والتى نتعرض لها هنا فهى مسرحية دافيد إدجار David Edgar (شكل المنضدة The Shape of the Table التى افتتحت أخيراً فى المسرح القومى الانجليزى « مسرح كوتسلو » وقد وقع اختيارنا على هذه المسرحية ليس فقط لأنها أحدث المسرحيات التى تناولت هذا الهاجس الأوروبى ، ولكن أيضا لأنها ،

وباعتراف كثير من النقاد ، افضلها . ولأن كاتبها دافيد إدجار من أبرز كتاب المسرح المعاصر فى بريطانيا ومن أرسخهم قدما فى مجال التجريب المسرحى . فقد كتب حتى الآن ومنذ عرض المسرح له مسرحيته الأولى (نوعان من الملائكة) عام ١٩٧٠ ، أكثر من عشرين مسرحية ، وإعدادا دراميا لنصوص عديدة تتفاوت من المذكرات الشخصية حتى روائع الرواية الانجليزية .

إن إدجار من أخلص كتاب جيله للمسرح السياسى ، ومن أعمقهم تمرسا بأساليب عرض القضية السياسية على المسرح دون التضحية بالقيمة الدرامية ، ناهيك عن الفنية ، للعمل نفسه ، ومن أكثرهم خبرة بأساليب المسرح السياسى من المسرحية الوثائقية والدراما الاجتماعية ومسرح الرؤيا حتى مسرح التحريض والإثارة . كما أن كتابته لمسرحية شهيرة عن سقوط الإمبراطورية البريطانية ، هى (قدر) عام ١٩٧٦ ، قد مكنته من فهم مدى تعقد عملية تناول سقوط الامبراطوريات السياسية فى المسرح ، ومدى تشابك العوامل المشاركة فى صياغة ملامح الانهيار والصعود .

ولذلك فقد استطاعت مسرحيته أن تجد المعادل الدرامى للقضية السياسية التى تطرحها منذ العنوان ذاته (The Shape of the table) لأن الكلمتين الأساسيتين فيه تنطوى كل منهما على أكثر من معنى ، أولهما المعنى الحرفى الذى ظهر فى الترجمة العربية للعنوان (شكل المنضدة) ، وهو الأمر الذى سيتجسد بشكل حرفى فى العرض كما سنرى بعد قليل ، من خلال تغير شكل المنضدة ذاته . لكن كلاً منهما تشير أيضا إلى معنى آخر بالإضافة إلى هذا المعنى الحرفى . فكلمة Shape تعنى أيضا صيغة الحكم وحالته وما آل اليه أو ما سيتحول له ، بينما تشير Table إلى السلطة ، وإلى المؤسسة السياسية كلها ، وإلى جدول الأعمال موضوع المناقشة

وحتى تتمكن المسرحية من التعامل مع كل هذه القضايا دون تسطيح أو ابتسار لجأت إلى بنية مسرح القضية السياسية ، وهو أمر مختلف عن مسرح المشكلة السياسية الذى وقعت فيه المعالجتين المسرحيتين السابقتين للقضية نفسها حيث ظلتا محصورتين فى إطار المشكلة المتعينة ، ولم تتمكنا من تجاوزها إلى ما وراءها من دلالات وقيم فكرية خالصة . فمسرح القضية السياسية هو المسرح الذى لا يتعامل مع المشكلة السياسية المطروحة فى تجسداتها الراهنة أو المحتملة . ولكن ينفذ من خلالها إلى بلورة قضية سياسية عامة قادرة لا على إضاءة جوانب المشكلة المطروحة فحسب ، وإنما على تجاوزها إلى التعامل مع السياسى المجرد من ناحية ، وإلى طرح القضية فى صورتها القادرة على تجاوز تبدياتها المتعينة وعلى الإسهام فى بلورة بعض الاستقصاءات التى ترهف وعى الانسان فى كل مكان بحقيقة الفكر السياسى الفاعل فى مثل تلك المواقف والإشكاليات من ناحية أخرى . إذ يطمح مسرح القضية السياسية إلى أن يمكن مشاهده من اتخاذ موقف واضح من القضية الفاعلة تحت رداء المشكلة المطروحة ، أو على الأقل التفكير فى تلك القضية بمعناها الشامل والمجرد وبعيدا عن الإشكاليات المعينة التى انبثقت عنها بالصورة التى ترهف وعى المشاهد بالقضية وتمكنه من معرفة حقيقة التيارات الفاعلة فيها .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إذا كانت كل مسرحية من المسرحيتين السابقتين قد لجأت إلى حالة محددة حيث تناولت إحداهما التجربة السوفيتية والثانية التجربة الرومانية فى هذه التحولات الأوروبية الأخيرة ، فإن مسرحية دافيد إدجار ، لأنه أكثر الكتاب الأربعة تمرسا بالمسرح السياسى ، حاولت الابتعاد عن أى تجربة متعينة من تجارب تغيير السلطة فى أوروبا الشرقية فى الأعوام الماضية ، وإن اقتربت كثيرا من ملامح التجربة التشيكية فى هذا المجال ، دون أن تتقيد بتفاصيلها . فالمشهد فى لحظة من لحظات نضج التوترات والتناقضات المختلفة التى قادت إلى تلك الانفجارة الأوروبية المثيرة فى خريف العام الماضى ، هذا هو زمن الحدث الدرامى .

إما فضاؤه فهو عالم السلطة المعقد بكل إغواءاته وتناقضاته ، إذ تدور المسرحية فى قاعة كبيرة من مبانى الحكم العريقة تشغل مساحة المسرح كله ، ونتعرف من بابيها العملاقين ونافذتها العالية على انتمائها لطراز معمارى عتيق . وقد علقت على جدرانها أعلام ساجية ، وتتدلى من سقفها ثريات باذخة فوق منضدة هائلة الحجم مغطاة بالجوخ الأخضر كمناضد الاجتماعات المهيبة . تشغل معظم فضاء القاعة وفى ركن القاعدة منضدة صغيرة أخرى عليها أربعة تليفونات ذات ألوان متباينة توحى بالسلطة . أما أرضية القاعة نفسها فهى من الباركية المقسم إلى مربعات ومستطيلات هى مزيج من المتاهة ورقعة الشطرنج ، فليس أقدر من هذا المزيج الدال على تجسيد الأرضية التى تدور فوقها صراعات السلطة ومؤامراتها المحبوكة . وتصطف حول هذه القاعة التى لا جدران لها ، والتى نتعرف على مناخها السلطوى من البابين الموحيين والنافذة العالية ، والثريات المدلاة ، والأرضية الفاخرة ، مقاعد المتفرجين من جهات ثلاث بأسلوب مسرح الحلقة . لأن تشكيل الفضاء المسرحى نفسه له أكثر من دلالة فى تلك المسرحية التى تسعى إلى إيقاظ عقل المتفرج لا تنويمه ، وإلى تحويله إلى شاهد على اللحظة التاريخية ومشارك فى الحكم عليها واتخاذ موقف واضح منها . ومن هنا كان من الضرورى كسر المسافة الإيهامية التقليدية بين خشبة المسرح والجمهور ، واستخدام تركيبة الفضاء المسرحى بأقصى ما فى طاقتها من قدرة على الإفضاء . فإذا أخذنا الأعلام مثلا ، والتى تبدو لأول وهلة وكأنها لمجرد الزينة ، أو للرمز للسلطة سنجد أن بعضها باللون الأحمر والآخر بألوان مختلفة سنعرف فيما بعد أنها ألوان العلم القومى ، أما الأعلام الحمراء فهى أعلام الحزب التى ستنتزع عند التغيير بشراسة دلالة على تبدل أيديولوجية السلطة . فنحن فى عالم مسرحى يتسم بالاقتصاد والصرامة الوظيفية التى قال عنها تشيكوف العظيم إنه لو علقت بندقية على جدار المشهد ، ولم تنطلق قبل إسدال ستار المسرحية الأخير فالأحرى نزعها فورا .

إلى هذا الفضاء المسرحى المفعم بالرموز المغلف بالصمت الذى لا تقطعه سوى حركة السكرتيرة مونيكا فى تنظيم المشروبات الغازية على المنضدة تزج المسرحية بشخصيتها الأولى بافل بروس وقد مهد لمقدمه صوت قطار أتى به من منفاه الداخلى ، فقد جىء به من الإصلاحية التصحيحية للتفاوض مع وزير الاتصالات (الإعلام) ، وإن كانت كلمة « الاتصالات » تستخدم عمدا لما لها من دلالة مزدوجة ستتكشف لنا معانيها فى نهاية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المسرحية . ونعرف من حواره مع مونيكا وقبل وصول الوزير المرتقب أنه كاتب معارض معروف منعت كتبه من النشر ووصمته أجهزة الدعاية الرسمية بالذاتية والتحريف وخدمة مصالح أعداء الاشتراكية الأيديولوجيين . وما أن يصل وزير الاتصالات ومعه ملف كامل به نسخ خطابات بافل لزوجته التى نعرف منها بعض آرائه السياسية ، ودعوة وجهتها له جامعة الينوى الأمريكية للإقامة بها لستة أشهر لقاء مبلغ كبير من خمسة أرقام وبالعملة الصعبة ، نتعرف منها على أن سمعته قد تجاوزت حدود بلده ، وأن ثمة « اتصالات » بينه هو الآخر وبين قوى خارجية ، حتى يبدأ التفاوض بين الاثنين . فقد اندلعت المظاهرات فى بعض المدن ، ودفعت ضغوطها الحكومة ، بناء على اقتراح من وزير « الاتصالات » الشاب الذى أخذ نجمه فى الصعود تدرجيا إلى الإفراج عن المعارضين شريطة التوقيع على بيان يستنكرون فيه ماضيهم أو على الأقل يباركون فيه خطوات الحكومة الأصلاحية . ويرفض بافل التوقيع فى موقف تمتزج فيه مثالية المناضل بانتهازية السياسى ، ويتساوى فيه مقدار العنصرين بطريقة تفتح الموقف على نطاق واسع لحكم الجمهور ، أو بالأحرى لتحكيمه . فقد نضجت لحظة تصعيد المواجهة

لا التخلى عنها ، كما أنه لا يمكن فى رأيه حل مشكلة سياسية بإجراءات إدارية ، منهيا بذلك المشهد الأول من الفصل الأول الذى تعرفنا فيه بتركيز حاد على خلفية الموقف المتفجر والعناصر الأساسية الفاعلة فيه ، وهى المعارضة من جهة ، والعناصر الحزبية الجديدة الصاعدة للسلطة من جهة أخرى . أما الجماهير التى ظلت غائبة عن المشهد طوال المسرحية فلا تسمع إلا هديرها المزلزل ، فهى موضوع الصراع وأداته وغايته معا ، وسوف نرى كيف يحاول كل فريق أن يستفيد من حركتها العفوية إلى أقصى حد . حيث تمثل الجماهير هنا ما عبر عنه فاسلاف هافل ، الكاتب المسرحى الذى وصلت به أحداث مشابهة لتلك التى تتناولها المسرحية إلى رئاسة الجمهورية التشيكية ، بقوة من لا سلطة لهم .

ومع الانتقال إلى المشهد الثانى (وقد استخدمت المسرحية أصوات المظاهرات لتملأ بها اللحظات الفاصلة بين المشاهد ، ولتوحى كذلك بأن التغيير الذى نراه ، أى تغيير المشهد وتغيير نوعية التفكير السياسى المسيطر معا ، هو نتيجة لتلك المظاهرات التى نسمع هزيمها الراعد الكظيم) نتعرف على صيغة المواجهة داخل صفوف السلطة بين الحرس القديم الذى يمثله سكرتير عام الحزب جوزيف لوتزا وبين العناصر الحزبية الجديدة التى يمثلها وزير الاتصالات ، وعلى مختلف سبل حل المشاكل السياسية بالوسائل الادارية . ومن خلال هذا الصراع تتبلور بعض المتغيرات وخاصة فيما يتعلق بدور العناصر الخارجية ، وخاصة سطوة الإعلام الغربى متمثلا فى هيئة الإذاعة البريطانية وصوت أمريكا فى تقليص الخيارات المتاحة أمام الحرس القديم للخروج من أزمته . فلم يعد باستطاعة هذا الحرس القديم أن يلجأ إلى أسلوب الردع الدموى فى عالم تحول إلى قرية كونية بفضل الإعلام الذى يستطيع تأليب العالم كله ضده . كما أن التغيير الذى تم داخل بنية مؤسسة السلطة فى الاتحاد السوفييتى قد أزال الخيار التقليدى والذى كان يتدخل فيه الجيش الأحمر فى نهاية المطاف ليحسم الصراع لصالح التيار المحافظ ، فقد ضرب المحافظين فى الاتحاد السوفييتى نفسه . وتنامت

متغيرات الواقعين الداخلى والخارجى بصورة هيأت المناخ لتغيرات جذرية . ولا تستطيع قوى السلطة إزاء تنامى التظاهرات إلا تغيير بعض الوجوه وإزاحة لوتز من سكرتارية الحزب وإعطاء منصبه لرئيس الوزراء ، وإدخال رئيس اتحاد النقابات العمالية إلى الوزارة ، وتعزيز قوة وزير الاتصالات بنزعته الجورباتشوفية الواضحة .

لكننا عرفنا من المشهد السابق أن الاجراءات الإدارية لا تستطيع حل مشكلة سياسة وأن من الضرورى أن يكون الحل سياسيا لا إداريا . ومن هنا فإن المشهد الثالث الذى يتم الاستعداد له على هدير المظاهرات العاصف كذلك ، يقوم بتقليب تواريخ الواقع السياسى وتعبئة مختلف قواه وتياراته السياسية بحثا عن مخرج من هذا الوضع الجديد . ومع عملية التقليب تلك ، تبدأ خطوات تأليب القوى داخل كل معسكر ضد بعضها البعض ، وبلورة ملامح الشخصيات الإنسانية ، وتخليق ذاكرة النص الداخلية من خلال هذا كله . كما تبدأ المفاوضات بين معسكر المتظاهرين والقوى السياسية التى يضمها ، وبين مؤسسة السلطة التى تحاول الاستعانة ببعض القوى السياسية التى حجمتها فى السابق مثل الفلاحين والمزارعين . ويحاول كل من الطرفين

التعامل مع التاريخ بالصورة التى تشير إلى انتقائية المقترب السياسى فى التعامل معه ، وإلى أن ثمة مفتريات سياسية متعددة لاستغلال التاريخ وتوظيفه لتحقيق مختلف المآرب السياسية . لكن اهم ما يكشف عنه هذا المشهد الختامى من الفصل الأول هو أن صدوع مؤسسة السلطة ليست أفدح من الخلافات ، بل الصراعات ، بين قوى المعارضة . لكن الذى يحسم المعركة ليس بأى حال من الأحوال جدارة اى من الفريقين السياسى او الأيديولوجى . ناهيك عن الأخلاقى ، وإنما قدرته على تعبئة قواه وتحقيق أعلى قدر من الضغط ، وكشف مواطن ضعف الخصم ، والضرب فيها مباشرة بلا هوادة وباستمرار دون إتاحة اى فرصة له لالتقاط الانفاس . وقد استطاعت المسرحية بلورة ذلك من خلال استخدام منهج المفارقة الدرامية ، والاهتمام بنوعية التغيرات التى تنتاب الخطاب السياسى ، باعتبار أن اللغة فى النص المسرحى

هى الأداة التى تتجسد عبرها حركة التاريخ . كما أنها فى المحصلة النهائية هى التجلى للتغيرات التى تنتاب أيديولوجية السلطة وتعبر عن مساراتها الجديدة . فتغير الرطانة السياسية وتبدل الشعارات الجماهيرية ليسا بأى حال من الأحوال من نتائج تغيير مسار السلطة ، بل أداة من أدوات هذا التغيير ومصدراً أساسياً من مصادر تحققه .

وقد نجحت المعارضة فى استغلال الموقف لصالحها وإجبار مؤسسة السلطة على تفكيك سيطرتها . لكن نجاح المعارضة ذاك لا يقدم على أنه انتصار كامل لثورة الجماهير على فساد مؤسسة السلطة ، فالمسرحية أبعد ما تكون عن تلك التبسيطات الساذجة . ولكن على أنه انتصار رؤية سياسية نعرف أنها كانت مدعومة من الخارج ، وأن بعض أعضائها لا يقلون فسادا عمن يناوئونهم . فللكاتب بافل بروس كما رأينا علاقات بالولايات المتحدة ومصالح نشرية فيها ، أما زعيم الطلاب « الثورى » الجامح أندريه زايتك الذى يزايد على الجميع ، فقد استخدم ميزانية اتحاد الطلاب للسفر إلى واشنطون للمشاركة فى مؤتمر يمينى ، واستغل المناسبة لقضاء اجازة ممتعة فى التزحلق على الجليد فى منتجع سياحى

فى رؤية مين . أما المثقف الكاثوليكر يـان ماتكـوفيتش فإننـا لا نستطيع الفصل بين حماسه للمعارضة ورغبته فى تحسـين وضعـه الاجتمـاعى من مجرد وقّاد إلى زعيم سياسى مرموق . بل ونكتشف قرب نهاية المسرحية أن المعارضة لم تكن مدعومة من الخارج فحسب ، وإنما من الداخـل أيضا ، أى من داخل مؤسسة السلطة نفسها ، حيـث يعمـل وزيـر الاتصـالات بتعليمات من موسكو للحيلولة دون أى مواجهة بين الحكومة والمعارضة تقمع فيها الحكومة المعارضين . هذا فضلا عن أن هنـاك خللا حقيقيـا فى بنيـة مؤسسة السلطة نفسهـا وهو الأمـر الـذى أخذ شكـلا تجسيديـا مؤثرا عندما أزيح غطاء الجوخ الأخضر من على المنضدة الضخمة ، لنكتشف أنها فى الواقع عدة مناضد لم يعد ممكنا جمعهـا تحت غطاء واحـد ، أو لواء واحد ، هو لواء الحزب الأحمر الذى يمزقه أحد المعارضين .

يبدأ الفصل الثانى وقد تجـزأت المنضدة الكبيرة إلى مناضد صغيرة ، وكشفت وحداتها القديمة عن تعددية مفعمـة بالتنـاقضـات ، بـين فـريق المعارضة المدعوم بالمتظاهـرين الذى يـرعـدون فى الخـارج ، ويشـار إلى هزيمهم الغاضب كلما أبدت الحكومة بعض المقاومة ، وفريق الحكومة الذى بـدأت الصـدوع تظـهـر فيـه ، ولا يستطيـع أن يـدعـم مـوقفـه بـالجيش : المقابـل التقليـدى لقـوة المتظاهرين ، ولا حتى بالعمال الذين ستستخـدمهم المعـارضـة نفسهـا للبطش بمن تسول له نفسه معارضتها كمـا حدث فى رومـانيا . ومن خـلال المفاوضات التى تـركزت فى المشهـد الأول من هـذا الفصل عـلى تحديـد جدول الأعمال ، وطبيعة الموضوعات التى سيدور حولهـا النقاش نتعـرف عـلى طلب المعـارضـة للفصـل بـين الديموقـراطية والاشتـراكية ، ولأن يكون لها فى التعديل الوزارى الجديد حقـائـب الـعـدل والـداخليـة والاتصالات ، وعلى وقوع السلطة فى فـخ الفصـل بـين الاشتـراكيـة والديموقراطية واستعدادها للتفريط فى التعليم والمصانع وليس فى مقاعد الحزب أو مؤسسة الشرطة . فى هذا الجدل الحاد يتبدى وعى دافيد إدجار الحاد بطبيعة المفاوضات السيـاسية والصراعات الأيديولوجية ، وبأهمية الخطاب السياسى فى إحـداث التغيير من ناحية ، وفى التأثير الدرامى على المشاهد من ناحية أخـرى . فحينما أخذ كل فـريق من الفريقـين ينتحى بأعضائه جانبا للمداولات فى الموقف المطلـوب مـن مطـالـب الخصـم أو شروطه ، اختـارت المسرحيـة أن تدور مداولات المعارضة أمامنا بينما يختفى ممثلو الحكومة وراء باب مغلق ثم يطلعـون علينا بمـوقفهم المقرر . ولهـذا الاختيـار المسـرحى دلالاتـه الواضحة ، ومنها أن الجدل داخـل صفوف المعارضة جدل مفتوح ينتمى إلى صراع الآراء وتبلور الاجتهادات ، أما النقاش داخل صفوف الحكـومة فإنه مرسوم بالتآمر ، ولابد من دوارنه خلف أبـواب مغلقة . كمـا أن إدارة جـدل المعارضـة أمـامنـا لا يضمن مشـاركتنـا فيـه فحسب ، وإنمـا يستهدف كسب تعاطفنا معه كذلك .

لكن أهم أشكال الحوار هى تلـك التى دارت أثناء المفاوضات الموسعة فى المشهد الثانى من هذا الفصل بعد أن وافق الفريقان على جدول الأعمال الـذى طرح مختلف أبعـاد القضية السياسية على بساط البحث . وبعـد أن وافق الجميـع على تـوسيـع أفق المشاركة فيه لتشمل القوى السياسية القديمة منهـا والجديـدة ، وبعد أن تفتت منضـدة الاجتماعـات الكبيرة المهيبـة إلى مجمـوعـة من منـاضـد المفاوضات الصغيرة التى يحتل كـل منهـا فريق من المتفـاوضين . فـإلى

جانب الفريقين الأساسيين كان هناك ممثلو حزب المزارعين القديم ، وممثل الكنيسة ، كما ظهر الجيش ممثلا فى وزير الدفاع . ومع أن هذا الحوار الموسع أتاح الفرصة للجميع للمشاركة فيه فقد بقى وزير الدفاع صامتا ، كما بقى ممثل الكنيسة صامتا هو الآخر ، وكأن المسرحية تريد من خلال صمت هاتين القوتين أن تشير إلى احتمالات قيامهما بدور ما فى المستقبل ، وأن تؤكد على اعترافها بأهميتهما دون حلها أو حتى محاولتها لحل معضلات موقفهما ودورهما المحتمل والملتبس معا . ومن خلال الحوار الحاد الذى دار على امتداد هذا المشهد يتبدى لنا بوضوح أن جل حركة المعارضة كانت رد فعل على سلبيات التجربة الاشتراكية ولم تكن انبثاقا عن تصور مغاير بديل . لأنه ليس لديها حل واضح لتناقضات النمط السياسى الذى تنادى به ، ولا مقدرة على التصدى لما سيؤدى إليه تفكك السلطة القديمة من مشكلات . فحينما تسألهم ممثلة الحزب الزراعى القديم هل ستستبدلون بالواقع القديم محلات الهامبرجر وبارات التعرى « الستربتيز » والبطالة والجريمة والمخدرات ، لا يستطيعون لذلك جوابا . وحينما يسأل آخر عما سيؤول إليه حال المستضعفين فى الأرض فى عالمهم الجديد الذى بدأت بالفعل ترتفع فيه الشعارات الفاشية بالمطالبة بالإجهاز على الغجر لايجيرون جوابا . وحينما يسألهم سباسوف ما رأيهم فى آلاف الذين يعيشون بلا مأوى وفى عشش من صناديق الكرتون ، كما هو الحال الآن فى لندن التاتشرية والمشروع الفردى ، يرد عليه بروس بأن هذا أفضل من أن ينام الناس فى بيوتهم طوال النهار فى مجتمع غير منتج .

ومع هذا كله فقد نجحت المعارضة فى الاستيلاء على السلطة وأعادت الاعتبار للشخصيات الحزبية التى تحدت سلطة موسكو فى الماضى فأبعدت عن السلطة ، وأشركتهم فى سلطتها الجديدة تماما كما ردت المجر الاعتبار لإيمرا ناجى ، وردت تشيكوسلوفاكيا الاعتبار لألكسندر دوبتشيك . غير أن إشراك المعارضة لتلك الشخصيات فى سلطاتها الجديدة ليس بأى حال من الأحوال خاليا من الانتهازية السياسية التى تريد الاستفادة من رصيد حركتهم الجماهيرية دون الإيمان حقا بهم . فحينما يتحدث المعارضون مع فيكتور سباسوف ، الذى تمزج فيه المسرحية شخصيتى دوبتشيك وناجى لا يكشف لنا هذا الحديث عن نقدهم الشديد لمواقفه السياسية فحسب ، وإنما عن ضيقهم به لأنه كان يرفض دائما التوقيع على العرائض التى كانوا يبعثون بها إليه ، فلم يكن يثق بهم ، ولم يقدر أبدا أن تلك العرائض التافهة التى تطالب بحرية موسيقى الجاز والبوب الغربية وغير ذلك من المطالب الغربية كانت هى وسيلتهم لفتح ثغرات مهمة فى بنية مؤسسة السلطة على الطريقة الأمريكية . بل لم يفهم أبدا أن أوروبا الجديدة التى ينشدونها من النوع الذى يريد التخلص من أى رؤية مذهبية ، وتجاوز حدود التصورات السابقة عن الاختيارين الرأسمالى والاشتراكى ، لأن هذا فى تصوره ليس أمرا غريبا فحسب ، ولكنه غطاء تقليدى للتمويه على سلبيات التجربة الرأسمالية الماحقة .

لكن المفارقة المؤسية ، والتى سيتكشف عنها المشهد الأخير من المسرحية هى أن الذين ردوا الاعتبار لأبطال الماضى لم يفعلوا أكثر من تنفيذ إرادة الذين أطاحوا أو سحقوا حركتهم بدباباتهم . فقد كشف لنا رئيس الوزراء القديم فى حواره مع

زميله القديم سباسوف عن أن وزير الاتصالات كان يتلقى أوامره من موسكو ، وأنه يأسف لأنه تراجع أمام الروس بينما تصدى سباسوف لهم . فالتاريخ يعيد نفسه . ولكنه عندما يعيد نفسه فإنه يظهر فى المرة الأولى على هيئة مأساة ويتجلى فى المرة الثانية على شكل مهزلة كما يقول ماركس . وتنتهى المسرحية بمشهد يكمل الدورة الدرامية ويعود بنا إلى البداية بشكل جديد . فقد قررت السلطة الجديدة تحديد أقامة لوتز بدلا من محاكمته ، وطالبته بالتوقيع على استنكار لمسلكه السياسى فى الماضى ، كذلك الاستنكار التى كانت حكومته تريد من الكاتب بافل بروس أن يوقع عليه فى بداية المسرحية ، بعد أن انتهى الموقف بتبادل كامل للمراكز وقلب كامل للأدوار . والغريب فى الأمر أن الذى يطلب منه ذلك هو بروس نفسه . ويرفض لوتز التوقيع كما يرفض الانسحاب إلى المنفى الريفى الذى أعدته له السلطة الجديدة . وكأن المسرحية تريد أن تؤكد أن عكس الموقف الخاطىء ليس بالضرورة صحيحا . وأن اكتمال الدائرة لايعنى حلا سعيدا للمشكلة السياسية المستعصية على الحل ، وهى مشكلة آليات السلطة وغاياتها ، ولكن كل ما يعنيه هو اختمار طرحها كقضية سياسية تستحق التأمل والتفكير .

ومما يستوجب التفكير فى هذا المجال أننا قد شاهدنا كيف استطاعت مظاهرات مجموعات غير متجانسة من الكتاب والفنانين والطلاب والفلاحين ، بل وعملاء المؤسسات الأجنبية الاستيلاء على السلطة فى الدول الاشتراكية ، فهل باستطاعة مظاهرات مماثلة أن تفعل الشىء نفسه فى أى من المجتمعات الرأسمالية ؟ هذا سؤال يستحيل الإجابة عليه بنعم ، وإن أثارت مناقشته عدداً من القضايا الخلاة الجديدة التى تتذرع بأن مؤسسة السلطة فى المجتمع الرأسمالى مفتوحة باستمرار للتغيير ، ولكنها تغييرات محكومة بصرامة لا تقل عن تلك التى مورست فى المجتمعات الاشتراكية ، وإن كانت أكثر منها ذكاء ومراوغة .

وهى تغييرات من نوع تلك التى كانت تتم فى النظام الاشتراكى بتطبيقاته التى عرفتها أوروبا اللشرقة فى العقود الأربعة الماضية وإن اختلفت عنها من حيث الشكل . ويستتبع صعوبة الإجابة على هذا السؤال جانب آخر من الجوانب التى تطرحها المسرحية للتفكير ، وهو الجانب الذى يتعلق بجوهر القضية السياسية التى تصوغها . هل يعنى تغير شكل المنضدة ونوعية تركيب السلطة أن كل ما يستتبع أى من الشكلين القديم أو الحديث من بنى اقتصادية وفكرية وإنسانية يستحق التغيير ؟ هذا هو السؤال الأكبر الذى تصوغ من خلاله المسرحية أبعاد الهاجس الأوروبى الأكبر : هاجس الخيار والطريق الذى ستنتهجه أوروبا المستقبل .

لندن

صبرى حافظ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صناعة الفن والأدب

هل يمكن أن يتحول الفن إلى صناعة ، أى يصبح العمل الفنى منتجا ليست له أية علاقة بصانعه ، أو بالأحرى بصانع بعينه ؟ والمنتج الذى أقصده لا يصنع بالضرورة على نطاق واسع أو بوسائل الإنتاج الآلى والإلكترونى المعروفة . بل هو فى الغالب عمل أصلى وليس مستنسخاً . وهو أيضاً فى الغالب ، ينسب إلى فنان بالذات .

وهل يمكن أن تتحول كتابة الرواية أو القصة إلى صناعة ؟ ولا أعنى بهذه الكلمة الحرفة أو الصنعة بمفهومها العربى القديم . ولكنى أقصد نفس المعنى الذى سقته فى التساؤل السابق . أى أن يعهد إلى كاتب أو مجموعة من الكتاب المحترفين أن يكتبوا رواية تدور حول فكرة مملاة عليهم لتنشر باسم كاتب معروف ، بعد وفاته ، على أنها عمل شرعى من أعماله ؟

لم أتوقف كثيراً عند السؤال الأوّل الخاص بالفن التشكيلى . فقد تحوّل الفن التجارى ، فنّ الإعلان ، إلى صناعة بكلّ معنى هذه الكلمة ، فى الولايات المتحدة ، بصفة خاصة ، والدول الغربية على نحو عام . ويمكن القول أن هذا التحوّل جاء فى أعقاب الثورة الصناعية . وقد صُقل مع تطوّر مفاهيم وأساليب التسويق الأمريكية .

وفى الستينات على وجه التحديد ، ومع ظهور مدرسة البوب ، سقط الفاصل بين الفن التجارى والفن المحض ، إذا صحّ هذا التعبير ، على أيدى فنانين أمريكيين ، هما ليشتنستاين وأندى وورهول . وقد كان أندى وورهول بالذات أول من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حاول جعل عملية الإبداع الذاتية المحضة جهداً آلياً لا يتطلب مشاركة الفنان صاحب العمل الفنى . وتأكيداً لهذه الرغبة ، أطلق وورهول على مرسمه اسم « المصنع » أو « الفابريكا » . وكان ، بالفعل ، اسماً على مسمّى . فقد كان أوّل مصانع وورهول مبنى ضخماً لمركز إطفاء حريق فى وسط مانهاتن .

وكان النهج الذى اتبعه فى إنتاج لوحاته ، حتى وفاته فى مارس ١٩٨٧ ، يقوم على خطوتين ، الأولى تصوير موضوعه بالكاميرا البولارويد ، أو اختيار قصاصات الصحف أو العلامات التجارية المعروفة مثل علامة « حساء كامبل » وتكبير الصورة وطباعتها « بشاشة الحرير » فوتوغرافياً وفيما عدا التقاط الصورة الفوتوغرافية أو قصّ صورة من إحدى الصحف أو المجلاتوهذا ما يقوم به الفنان بنفسه ، يترك وورهول مهمة التكبير وإعداد اللوحة وطباعة موضوع اللوحة لمساعديه الفنيين .

ولكن وورهول ، مع ذلك ، كانت له رؤيته الخاصة للعالم ولمكانة الفن ومعناه فى حياة الإنسان ، وإن اختلف فى تقييم فنه النقاد . وأياً كانت قسوة



مواجهة ــ للفنان كوستابى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

آراء بعض النقاد فى تقييم أعمال وورهول ، فلا يمكن أن يختلف اثنان على أنه كان أحد روّاد فنّ النصف الثانى من القرن العشرين . بل إن البعض يرى أن وورهول هو الذى قاد إلى طريق مدارس ما بعد الحداثة ، مثل « النزرية » Minimalism والتصوريّة Conceptualism والانتحالية Appropriationism وغيرها من المدارس التى لاتزال تشغل مكاناً بارزاً فى مجال النشاط الفنى .

وقد ارتبط وورهول فى ذهنى ، والأرجح فى ذهن غيرى ممن كانوا يتابعون تحرّكات الثقافة الأمريكية فى هذه الحقبة ، بلوحة أو بالأحرى سلسلة لوحات علب « حساء كامبل » وبورتريهات مارلين مونرو ومتتابعات زجاجة الكوكاكولا وغيرها من رموز الثقافة الشعبية الأمريكية التى غيرت ، بالتأكيد ، نظرتنا إلى العالم ، وبصفة خاصة علاقة الانسان بمتعلقات حياته اليومية التى لايعيرها انتباهه ، رغم أنها من مكوّنات الحياة كفعل وممارسة . وجاء أندى وورهول ، فنزع هذه الأشياء من وسطها الطبيعى وزرعها فى بيئة غريبة تماماً فالتحمت بها وتحوّلت إلى أيقونات حضارية .

ويقول مؤرخ الفن روبرت روزنبلوم أن فن أندى وورهول مثل شريط سينمائى لمسيرة الزمن ، أنثولوجيا أو منتقيات بصرية مختصرة لأبرز المانشتات والشخصيات والمخلوقات الأسطورية والمأكولات والتراجيديات والأعمال الفنية،وحتى المشكلات الإيكولوجية البيئية للعقود الأخيرة .

ويضيف أن عمل وورهول يقدّم تأريخاً ذكياً فورياً لأهم ما حدث لمعظم الناس ، من انتحار مارلين

مونرو إلى بزوغ الصين الحمراء ، إلى العديد من إفرازات طاحونة التكهن الثقافى ، فيما بعد هيروشيما ، عن قضايا ومواقف تتراوح تجاه الموت والكارثة .

والذى يهمنا بالنسبة للموضوع الذى نتصدّى له هو التهديد المتصاعد للمستنسخ الميكانيكى متعدد الصورة لتعلقنا بالأصول المفردة المنتجة يدويا ، ذلك التعلق الذى كان فى الأصل من الدوافع الأساسية إلى الاقتناء ، قبل تحوّل الفن إلى سند استثمار .

وكان وورهول ، قبل أىّ شىء آخر ، يعنى بأن يزيل الهالة التى تحيط بالعمل الفنى ، ويقلّصه إلى شىء يمكن لأىّ شخص أن يصنعه من النظرة الأولى

وقد ظلّ أندى وورهول طيلة حياته أميناً مع هذا النهج ـ الخطر ـ دون أن يتردّى إلى حمأة التجارية والابتذال . وإن كان اتهمّه بهما نقاد مثل هيلتون كرامر ، ربما كتعبير عن رفض شخصيته العامة التى لم تكن ، فى الحقيقة ، تخلو من الابتذال .

ولكن خطورة مثل هذا الاتجاه أنه يفتح الباب على مصراعيه للمقلّدين الذين يفتقرون إلى الرؤية ، والمهرّجين الذين لم يروا فى فنّ وورهول إلاّ صورة الفنان نفسه ، باروكة الشعر البلاتينية ، والوجه المتحجر كالقناع ، والفن السهل الذى عرف طريقه إلى متاحف العالم .

وفى الثمانينات لمع عدد من الفنانين والفنانات من بين الشباب الذين تبنوا هذا النهج وتجاوزوه إلى حد اقتصر فيه دور الفنان على اختيار عمل لفنان آخر ، ومن جيل سابق فى معظم الأحيان ، فينسخه كما هو فى الأصل ، دون إضافة ، أو حتّى تحوير كما فعل بيكاسو مع أعمال كورييه وفيلاسكيز وديلاكروا . ونظراً إلى تشعّب هذا المجال وتعدّد طرائق فنانيه ، سأكتفى باختيار فنان واحد على أساس أنه يمثّل أسوأ ما يمكن أن يفضى إليه هذا النهج ، خاصة أن الابتذال هنا كان عاملاً أساسياً فى لفت الأنظار إلى هذا الفنان ، كوستابى ، ومن ثمّ نجاحه ـ التجارى ـ الكبير .

يُلخّص مارك كوستابى سيرته الذاتية فى بضعة سطور . فيقول فى حوار شغل سبع صفحات من مجلة « فلاش آرت » التى تصدر فى ميلانو بعدة لغات،أن عمره ٢٨ سنة وأنه ينحدر من أبوين هاجرا إلى الولايات المتحدة من استونيا،وقد ترسّب فى نفسه الحلم الأمريكى ، الشهرة والمال ، من خلال مشاهدته لشبكة التليفزيون MTV التى تذيع فقط فيديوهات نجوم موسيقى البوب من أمثال مايكل جاكسون ومادونا وروليننج ستونز وغيرهم ، وقراءة الكتب الفكاهية الكاريكاتورية . وفى سنة ٨٢ وكان عمره ٢٠ عاماً ، قام برحلة سريعة إلى نيويورك ، متسلّحاً بهذة الثقافة المتحدة من موسيقى البوب ورسوم الكارتون ، سعياً وراء الشهرة والثروة ـ وكسب الاحترام لفنه ـ وبعد بضع سنوات من التجربة والخطأ حقق حلمه .

وقد لفت كوستابى الأنظار إليه لاعترافه بأنه لا يلمس بيده أو فرشاته اللوحات التى يوقعها باسمه . وهو يقول فى حواره مع جيانكارلو بوليني ، رئيس تحرير المجلة وناشرها ، أنه يتمتّع بخيال واسع:« ولكننى أساساً فرد واحد له عقل تتدفق منه الأفكار طوال الوقت . وأريد أن أحقق هذه الأشياء ، ولكنى لا أملك إلاّ يدين اثنتين وأدرك أنه ينبغى أن يتوفّر لدى المال لأستأجر أشخاصاً يقومون بتنفيذ أفكارى : ثمّ

يقول إنه منذ بضعة أيام ، باع ٩٤ لوحة وقرر أن يتوسّع فى الحال ، ويستأجر مزيداً من الفنانين ، وقال إنه لا يخدم عمله فقط بتشغيل هؤلاء الفنانين ، ولكنه يؤدى فى نفس الوقت خدمة للمجتمع ، لأن العالم سينتج بذلك مزيداً من الفنانين بدلاً من الصواريخ والأعيرة النارية !

ويقول كوستابى إنه ظلّ يرسم لوحاته حتى سّن الرابعة والعشرين عندما شعر أنه يستحق ترف اكتراء أناس آخرين يرسمون له . ولايخفى أنه كان فى بداية هذه المرحلة الجديدة يشعر بالذنب وهو يوقع لوحات رسمها آخرون . ويقول « وفى الواقع لم أكن أستطيع أن أوقع فى حضور « الحرفى » أو الفنان المساعد وكنت افعل ذلك فى نهاية اليوم بعد أن يكون قد غادر المكان . ولكنى الآن ، أستطيع أن أوقع اللوحة والمساعد يصنع لمساته الأخيرة فيها . واستطيع أن اشعر بالارتياح تماماً . فأنا ادرك أن مساعدىَّ هم مجرّد امتدادات لذهني . »

وسئلت بنيا كونكورد عن السبب الذى يجعلها تعمل فى خدمة مارك كوستابى ، فقالت طبعا هناك متعة فى العمل كجرسونة . وهذه وظيفة مثل أى وظيفة أخرى . وذكرت كونكورد أن افكار اللوحات التى ترسمها ويرسمها الفنانون الآخرون لكوستابى تأتى من امرأة تضع أيضاً الأفكار لكوستابى ويترك للفنان أو الحرفى حرية التنفيذ واختيار الألوان وتؤكد نفس الفنانة أنها تشعر بأن اللوحة التى ترسمها لكوستابى بنسبة ١٠٠ ٪ . وتقول إنها تحاول فقط أن تسهل الأشياء حتى يتمّ إنجاز العمل بسرعة ، وهذا هو دورها الوحيد ، إلى جانب أنها تحاول أن تستمتع برسم اللوحات ، لجعلها أكثر إثارة بالنسبة لها . ولكن هذا لايعنى أنها لوحاتها .

وإزاء النجاح المادى الكبير الذى حققه كوستابى ، قررّ أنه من الأفضل أن يستأثر بثمرة النجاح بدلاً من اقتسامها مع تجارّ الفن وأصحاب الجاليريهات.فاستاجر فى العام الماضى مجترفاً أو مصنعاً فى مانهاتن مساحته ١٥ الف قدم مربّع ليتسّع لعشرات الفنانين والحرفيين ومولّدات الأفكار واطلق عليه « عالم كوستابى » ، « كوستابى لاند » ، على غرار مملكة احلامة « ديزنى لاند » .

وأعود إلى سؤالى الذى بدأت به هذا المقال .. فأسأل من جديد:وهل يمكن أن تتحول كتابة الرواية أو القصة إلى صناعة ؟

والإجابة هى نعم . وقد جاءت هذه الإجابة فى موضوع كتبه إدوين ماكدويل بصحيفة نيويورك تايمز عن مبيعات كتب مؤلفين غادروا الحياة الدنيا ومازالوا ينشرون مؤلفات جديدة . فلا يزال كتاب « فجر » للكاتبة ف . سى . أندروز يحتل مكانه فى قائمة أكثر الكتب رواجاً ، بعد ١٢ أسبوعا من صدوره ، وكان طوال الأسابيع الستة الأولى يحتل المكانة الأولى .

ويقول ناشره أن توزيعه يناهز الآن ثلاثة ملايين نسخة وقد حقق رواجاً لم يحقّقه أىّ كتاب آخر لنفس الكاتبة .

والغريب الذى لايعقل فى كل هذا ، أن ف . سى . أندروز ، التى توفيت سنة ١٩٨٦ ، لم تكتب رواية « فجر » ، بل لم تكتب أياً من رواياتها الأربع التى صدرت بعد وفاتها باسمها . وهى ، مع ذلك ، ليست المؤلفة الراحلة الوحيدة ، أو المؤلف

الراحل الوحيد الذى لا تزال كتبه الجديدة تدرّ الربح على الناشرين الذين يتطلعون إلى اية فرصة ممكنة لمضاعفة أرباحهم .

ولكن الناشر ، الذى حرص على عدم الإعلان عن وفاة أندروز ، طبع على الصفحة المواجهة لصفحة حقوق النشر والملكية رسالة من أسرة الكاتبة تشير إلى وفاتها وتقول إنه عندما ألم بها المرض « بدأت تعمل دون وصب، على أمل أن تنهى كتابة أكبر عدد ممكن من القصص حتى يستطيع المعجبون بكتابتها ذات يوم أن يشاركوا فيها » .

وذكرت الرسالة أن الأسرة ، بعد وفاتها ، تعاونت مع « كاتب تمّ اختياره بحرص لتنظيم واستكمال قصص فرجينيا أندروز والتوسع على أساسها بخلق روايات إضافية مستلهمة من عبقريتها الرائعة فى السرد القصصى . »

وقد حاول الناشرون والأوصياء على الإرث والوكلاء أن يحلّوا مشكلة الكتّاب الموتى بطرق مختلفة . ولهذا سيصدر الجزء الثانى لرواية « ذهب مع الريح » الذى تكتبه الكسندرا ريبلى ، تحت اسم « سكارلت : تتمّة رواية ذهب مع الريح للكاتبة مرجريت ميتشيل » .

كما فوّض ورثة إيان فلمنج الكاتب جون جاردنر ليواصل كتابة روايات جيمس بوند . وانتهى روبرت باركر أخيراً من كتابة تتمة لرواية « الغفوة الكبرى » ، وفى كلتا الحالتين يظهر اسم المؤلف الجديد على الغلاف ، على عكس الروايات التى صدرت باسم فرجينيا أندروز .

نيويورك

احمد مرسى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المدينة الإسلامية
فى اليابان

عاش اليابانيون تاريخهم القديم والوسيط فى عزلة عن العالم ، إلا ما كان من صلاتهم الحضارية بمحيط الحضارة الصينية العظمى الذى ضمهم — وغيرهم من شعوب ذلك الشرق البعيد — فى اطار ثقافى كانت له آثار عميقة فى اللغة والفكر والدين والآداب والفنون والمثل العليا والأعراف وطرائق العيش وانماط السلوك وطرز العمارة واللباس .... الخ ، وبدات اليابان صلاتها بالعالم الخارجى — غير المحيط الصينى العريض — ببداية نهوضها الحديث ، عصر ميجى ، حول منتصف القرن الماضى . وكان هذا النهوض اليابانى الحديث متزامناً مع نهوض مراكز متقدمة فى العالم العربى واوطان شرقية اخرى ، وإن كانت مصر قد سبقت ببضعة عقود ، إذ بدات بناءها الحديث فى فجر ذلك القرن الماضى .

وعلى الرغم من تباين حضارات الشرقيين وثقافاتهم وتكويناتهم التاريخية ، فإنهم — من المغرب العربى إلى الشرق الأقصى — قد عدوا هذا النهوض شرقياً عاماً فى مواجهة الحضارة الأوروبية المستعلية الغازية ، وأخذ اليابانيون يدرسون تجربة مصر فى التحديث باعتبارها فخراً للشرقيين ، وفرح العرب بظهور اليابانيين على الروس — فى الحرب المعروفة فى فجر هذا القرن العشرين — باعتبار النصر اليابانى نصراً شرقياً على الروس الأوروبيين

بيد أن هذه البدايات القوية ، فى صلات النهضات الشرقية لم تطرد ، بل لقد تعثرت ، فقد كانت للوجود الاستعمارى الغربى فى العالم العربى آثار خطيرة فى فرض الثقافة الغربية وشد الطلائع العربية الجديدة — سياسية وثقافية واجتماعية — إلى النموذج الغربى وعزلها عن نهضات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشـرق ، كـذلـك هيمنت الطغمـة العسكـرية اليـابانيـة على سيـاسـة بـلادها وخـاضت الحروب العـالميـة متحالفة مع الفاشست والنازيين من الاستعمـاريـين الغـربيـين مبتعـدة باليابان عما يجرى فى بلدان الشرق عامة والشرق العربى خاصة .

ونخلص من هذا المدخـل إلى أن العرب واليابانيين لم تكن لهم صلات مـعـروفـة فى العصـور القـديمـة والوسيطة ، إنما بدأت هذه الصلات فى عصر النهضات الشرقية فى القرنين الماضى والحالى فإذا وقفنا عند الجانب الثقـافى فى هـذه الصـلات ــ وهـو الجانب الذى مهد للصلات السياسية والاقتصادية الراهنة ــ لوجدنـا أن اليابانيين كانوا أسبق من العرب الى إقـامة مؤسسـات تختص بدراسـة الثقـافـة العـربيـة ودور العـرب فى الحضـارة الانسانيـة ومكـانتهم فى التاريخ فقد أنشأت الحكومة اليابانية قسمين للدراسات العربية ، أولهما فى جامعة طوكيو للدراسات الأجنبيـة ، وثانيهما فى جامعة أوزاكا للدراسات الأجنبية ، وبدأ هذا الأمر منذ بدايات الـعقـد الثـالث مـن هـذا القـرن العشرين . وكان عامة اليابانيين قبل إنشـاء هذين القسمـين يتصـورون العرب أهل إبـل وصحراء فحسب ، أما خاصتهم فلم تكن الثقافة العربية لديهم أبعد من القرآن الكريم ومقدمة ابن خلدون وألف ليلة وليلة .

. ونشطت حـركـة المستعربين اليابانيين ــ فى هذين القسمـين وفى الحيـاة العلمية اليـابانيـة عامـة ــ فتنوع الاختصاص فى الثقافة العربية الإسلامية حتى غطّى كل حقولها من لغـة وأدب وفقـه وفلسفـة وتـاريـخ وعلم ... الخ . وبرزت ثلاثة أجيال من المستعربين اليابانيين المرموقين ، كان على رأس الجيل الأول (إيسوزو) فى العلوم الاسلامية و (بان) فى علوم اللغـة العربيـة و (فوجيمـوتـو) فى التاريخ الاسلامى ، وكان عـلى رأس الجيـل الثانى (إيكيـدا) فى اللغـة والأدب العربيين و (إيتـاجاكى) فى التـاريـخ الـعـربـى الحـديـث و (مـوريمـوتـو) فى الفكـر العـربى وخاصة فكر ابن خلدون ، أما الجيل الثـالث فعـريض ينتظـم عشـرات الدارسين الشباب .

وأثمـرت هذه الحـركة الـواسعة طائفة من الدراسات باليابانية تتناول نواحى الثقافة العربية قديمة وحديثة ومعاصرة ، وطائفة كبيرة من الأمهات العـربية منقـولة إلى اليـابانيـة ، فى صدارتها عدة ترجمات للقرآن الكريم وعـدة ترجمـات لألف ليلة وتـرجمة مقدمة ابن خلدون وترجمات لأمهات من الأدب العـربى القـديم ككتـاب (الاعتبار) لأسامة بن منقذ ورحلات ابن بطـوطة وابن جبـير وفصول من (مـروج الـذهب) للمسعـودى ... الـخ ، وترجمـات من الأدب العربى الحديث لأعمال طـه حسين وتـوفيق الحكيم ونجيب محفـوظ ويـوسـف إدريس وجبران خليل جبران ومحمود درويش وأدونيس وغسـان كنفـانى وغيرهم . ومن أسف أن حركة موازية لم تنشأ على الجانب العربى ، فليس لدينا إلا قسم الدراسات اليـابانيـة الذى أنشأته جامعـة القاهـرة سنة ١٩٧٤ م ، وظل وحيداً فريداً فى كل البلاد العربية إلى يوم الناس هذا .

ومنذ مايقرب من عقدين اتسعت دائرة الصلات بين الثقافتين العربية واليابانيـة فقد تنبـه اليابـانيون إلى أهمية العالم العربى بعد حرب أكتوبر ومـا صحبهـا من أزمـة نفط . كمـا تنبهوا إلى أهمية الشرق الأوسط عامة بعد الثورة الاسلامية فى إيران . كذلك تنبه بعض العرب إلى مغزى الصعود اليـابانى فى الحضـارة الراهنـة وفى النظـام الدولى عمـومـاً . وقـد قـدر لمجمـوعـة من الـدارسـين العـرب واليابانيين ــ منذ أواخر السبعينات إلى اليـوم ــ أن يجتهـدوا لـوضـع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عـلاقـات الشـعبـين فى منظـور استـراتيجى مبـين . وكـان من أول نتائج هذا الاجتهاد مؤتمر عالمى كبير فى طوكيو سنة ١٩٨٠ حول موضوع (من هم العرب : طرائق التفكير عند العرب) ، وكان المؤتمر مناسبة نادرة لتصحيح كثير من المفهومات ولتقويم كثـير مـن الأنظـار حـول العـرب وثقـافاتهم . وكـان من نتائـج هـذا الاجتهاد كذلك تأسيس قسم جـديد للدراسات العـربية فى أكبـر جامعـة بوذية وأقدمها فى العالم وتقع فى إقليم أوزاكـا ، أمـا آخـر هـذه النتـائـج وأوسعها فهو مشروع (المدينيـة فى الإسلام) ، وهو جدير بوقفة برأسها لأهميته ومغزاه .

كـان مدار الأمـر لدى مجمـوعة الـدارسين العـرب واليابـانيين التى أشرنا إليهـا أن العرب واليـابانيـين مجموعتان بشريتان ليس بينهمـا ـــ تاريخياً ـــ من إلاحن والثارات ما بين المجموعات البشرية فى عـالم اليوم ، بل إن بينهما من المصـالح المتبـادلة ما يؤهلهما للتفاهم والعمل المشتـرك وللقيام بدور بارز فى عالم الغد . من هاهنا نشأت لدي هذه المجموعة فكرة المحـاورة العربيـة اليـابـانيـة التى تتضمن بـالضرورة محـاورة بوذيـة إسـلامية . وراح هؤلاء الـدارسون يصـوغون لهـذه الفكـرة أشكـالهـا (المؤسسية) مستقلة ورسمية ، على الطرفين العربى واليابانى . وليعترف كـاتب هذه السطـور بأن كـل شكل تصـورتـه المجمـوعـة عـلى الطـرف العربى ، كان ـــ ولا يزال ـــ يصاب بـالتعثر وينتهى بـالفشل ، لسببـين معروفين ، أولهما عجز المثقفين العرب عن العمل الجماعى ، وثانيهما هيمنة البيرقراطية على أجهزة الدولة فى عالمنا العربى . أما على الطرف اليابانى فقد أفلحت المجموعة فى تشكيل جماعات بحثيـة دائمـة (حلقـة كـانسـاى Kansai) وغيـرهـا ، وفى تـأسيس جمعيات دراسية (جمعية الدراسات الشرقية) وغيرها ، ومـراكز علميـة (مركز ثقافة الشـرق الاوسط The middle Eastern culture center وغيره ، كما أفلحت فى وضع خطة طمـوح لمـركـز دراسـات الشـرق الأوسط ، وقد تبنت الحكومة اليابانية ، هـذه الخطة وشـرعت فى مناقشـة خطوات التنفيذ . ونضجت جهود هذه المجموعة فى السنوات القليلة الماضية وصبت فى مشـروع (المـدينيـة فى الإسلام) .

تنهض خطة المشروع عـلى درس (المدينة) فى الحضـارة الإسلاميـة درساً مستوعبـاً شامـلاً منظماً عـلى محـاور بحثيـة تستـغـرق أربـع سنـوات ـــ انقضت منها حتى الآن ثلاث ـــ ، وللمشروع حلقـات علمية تعقد كل منها كل أسبوعين ، ولجنـة تنفيذية تجتمـع كل شهـر ، ومؤتمر عالمى سنوى فى خريف كل عام يشارك فيه علماء ودارسون من أركان الدنيا الأربعـة ، وتنشر أعمـال المشـروع منجمة ثم تنتظمها ثلاثة مجلدات كل سنـة . والمشروع مثـال رفيع لتـآزر الجهـد الرسمى الحكـومى والجهـد المستقل ، جهد الجمعيات والحلقات والمراكز البحثية المستقلة . ذلـك أن وزارة التـربيـة اليـابـانيـة تنهض بميزانية المشـروع تشاركهـا فى ذلك بعض الشـركـات ، أمـا الجمعيـات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والمراكز العلمية غير الحكومية فتنهض بالتخطيط والتنفيذ والنشر .

وربما انصرفت بعض الأذهان إلى أن المشروع إنما ينهض بدرس عمارة المدينة الإسلامية وتاريخها فحسب ، وهذا الفهم صحيح من إحدى الزوايا . ذلك أن جملة صالحة من دراسات المشروع قد نهضت بهذا العبء بصورة عميقة : فتجلت — فى هذه الدراسات — مدارس العمارة الإسلامية خاصة عمارة المسجد ومنائره ومحاريبه ومنابره ، وتميزت هنا المدرسة الفارسية والمدرسة التركية والمدرسة الهندية والمدرسة المصرية والمدرسة المغربية الأندلسية ومدارس بلاد الإسلام فى الشرق الأقصى وإفريقيا . وفى هذا السبيل أضاءت هذه الدراسات — التى دارت حول الجوانب المعمارية والآثارية — مكونات المدينة الإسلامية ، فأبرزت مركزية المسجد الجامع والسوق العامة وقصر الحاكم وبيت القاضى ... الخ ، كما أنها أضاءت مكونات الأنشطة العامة وخصائص أماكنها ووظائفها مثل التكايا والزوايا والأضرحة والأسبلة ومواضع الموالد والمحافل ... الخ .

بيد أن كثرة من دراسات المشروع دارت حول هذه الحقائق المعمارية والآثارية وتجاوزتها إلى دلالاتها الحضارية والتاريخية والاجتماعية ، فوضعت الموروثات الشعبية فى الممارسة اليومية والحيوات الاجتماعية موضعها من مكونات المدينة الإسلامية ، بل وضعت تواصل الأبنية الثقافية القديمة موضعها من هذه المكونات بل لقد تجاوزت كل ذلك لترى الأصداء القوية للنظام الاجتماعى والنظام السياسى فى هذه المكونات . وهاهنا صيغ ، سؤال ، كان محورياً فى المشروع كله واستهلك قطعة عظيمة من دراسات المشاركين فيه ، قال السؤال : أثمة نمط سرمدى للمدينة الإسلامية ومكوناتها يجعلها مغايرة لمدن الحضارات الأخرى ؟ أم أن هذه المدينة الإسلامية قد استجابت للحاجات العربية الإسلامية المبكرة ثم خضعت فى تاريخها بعد ذلك — مع تواصل الاستجابة لحاجات العقيدة كعمارة المسجد — لنواميس التطور الاجتماعى التاريخى وقوانينه ؟

ذهب فريق محدود من الباحثين — كلهم من العرب والمسلمين — إلى أن المدينة فى الإسلام قد اتخذت طوابع محددة ، وأنها تظل على هذه الطوابع مابقى الإسلام حياً فى نفوس أهله ، إلى يوم الدين . وصاغ هذا الفريق صورة (مثالية) للمدينة الإسلامية ، ولما ووجه هؤلاء بأن طوابع هذه المدينة قد أحيطت — فى المدن الإسلامية العصرية — بطوابع جديدة مستجيبة لحاجات خلقها تطور العرب والمسلمين فى هذا العصر الحديث ، أنكروا أن تكون هذه المدن العصرية فى العالم الإسلامى الراهن مدناً إسلامية .

بيد أن الكثرة الغالبة من الدارسين والعلماء الذين شاركوا فى أعمال المشروع وحلقاته ومؤتمراته ، قد ذهبت غير هذا المذهب وجرت غير هذا المجرى ، ووضعت نتائج هذه المدينة الإسلامية — شأنها شأن تطور المدينة فى كافة الحضارات — فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سياق التطور الإنسانى العام وفى سياق التطور العربى الإسلامى الخاص .

لقد نفت هذه الكثرة ــ بمنهاج علمى منضبط ــ فكرة المدينة المثال ، المفارقة لناموس التطور وقانونه ، وفسرت نشوء المدينة الإسلامية ومرحلتها البسيطة المبكرة وواكبت تطورها ، ونصت على تفاعلها مع الأنماط المدينية فى الحضارات الموروثة والوسيطة والحديثة ، وعلى تأثيرها وتأثرها . وتختلف قضية تطور المدينة الإسلامية عن قضية تعرض هذه المدينة لخطر النموذج الغربى المستعلى ، ولما وقفت أبحاث هذا الفريق الغالب عند هذه الحقيقة أشارت هذه الأبحاث إلى قضية التحديث بين أصيل ووافد ، ورأى أصحاب هذه الأبحاث أنها قضية عريضة تشغل اليابانيين والعرب على سواء ، وهى قضية كل نهوض على كل حال .

كان هذا ــ على الطرف اليابانى ــ شيئاً من جهد فى تأسيس الصلات الثقافية بين الشعبين والثقافتين . ماذا ــ على الطرف العربى ــ من جهد مواز ؟

طوكيو

عبد المنعم تليمة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قـــارة مـــن | الـــســـحـــر .. والمتناقضات !

ليست الهند بلدا تستطيع ان تفهمه فى زيارة خاطفة ، إنها نسيج متشابك من التاريخ والثقافات واللغات والأديان والواقع الاجتماعى المعقد ، يحتاج لمعـايشة طـويلة ، لكننى خـلال الأسبوعـين اللذين قضيتهما فيها بـين نيودلهى وبـومباى واجـرا رايت الهند مفتـوح العينين والعقل والمسام ، شغوفا باختزان كل ما استطيع معرفته ، مما يشجعنى على ان اكتب عنها هذه السطور ..

على امتداد الأسبوعين كنت أتنقل من دهشة إلى دهشة ، ومن ذروة إلى ذروة ، محفوفا بالسحر وعبق التراث الذى ذاب فى الحاضر وشكل ملامحه ومذاقه ، مؤتنسا بالإنسـان الهندى البسيط غاية البساطة ، المركب غاية التـركيب ، شـاعـرا بـأن النسيـج الحضـارى للشعب الهنـدى حميم القرب من النسيج المصرى ، ومن ثم لم أشعر بأدنى غربة خـلال إقامتى القصيرة ..

المناسبة هى المهرجان التشكيـلى العـالمى المسمى تـرينـالى نيـودلهى السابع . الذى افتتح يوم ١٢ فبراير الماضى والترينالى هو معرض دولى يقام كل ثلاث سنوات وكنت ــ إضافة إلى مشاركتى فيه بعـدد من لوحـاتى ــ مصاحبا للجناح المصرى به ، الذى تضمن ثمانية وعشرين عملا فنيا فى التصـوير والنحت والحفـر لتسعـة فنـانـين هم : يسـرى حسن ، عبـد الـوهـاب مـرسى ، عبـد العـزيـز البحيـرى ، أحمـد جـاد ، محمـد جـاهين ، عـوض الشيمى ، سعيـد حـداية ، صـلاح المليجى ، وكـانت المفاجأة الكبرى التى استقبلتنى لدى وصـولى هى فوز النحـات المصـرى احمد جاد بالميدالية الذهبية والجائزة الوحيدة فى النحت على أجنحة أربعين دولـة من القارات السبـع بما فيهـا فنانو جميع الدول العظمى .. وكان الأكثر مدعاة لمفاجـأتى أن هذه هى المـرة الأولى التى يخرج فيهـا أحمد

جـاد من مصر ليعـرض فى ملتقـى عالمى ، ولم يكن فى اى يوم من الأيام أحد الذين تبرزهم اللجان الرسمية أو الأجهزة الإعلامية فى مصر . فياله من اعتراف عالمى من أوسع الأبواب !

ولابـد من الاعتـراف بـأن هـذا التقـديـر من جـانب لجنـة التحكيم المشكلة من ثلاثة أعضاء : اثنان من كبار فنانى الهند وناقد ياباني يرأس متحفا للفن ... قد راعى مكانة مصر التاريخية والثقافية وإبـداعها فى فن النحت بالذات ، لكن الجـانب الأكبر من هـذا الموقف يـرتبط بتـوجهـات اللجنـة فى أغلب اختيـاراتهـا نحـو الاحتفـاء بمضمون العمـل الفنى .. كرد فعل لمـوجات الفن الـزاحفة من الغرب ، خاليـة من اى معنى أو همّ إنسانى ، وكل همها إثارة الدهـشة بالتقنيات الشكلية التى لم تعد تحمل أى جـديـد بعـد أن استهلكت منـذ عشرات السنين ..

ولم يكن من قبيل الصدفة أن يكون ستة من بين ثمـانية فنـانين حـازوا جـوائز المهـرجان من دول فى آسيـا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية ، إلى جانب فنـانة من قبـرص ، أى من العـالم الثالث أيضا ، ولم يحصل على جائزة من بلـدان أوربا الغـربية إلا فنـانة إنجليزية .

والعبرة ليست فقط بانتماء هؤلاء الفنانين الى العالم الثالث ، بل بتعبير اعمالهم عن معان انسانية ودرامية تتراوح بين مأساة الحـرب (الفنان الكـورى) وبـين مـأسـاة الشعـور بـالغربـة والضياع فى أرض الـوطن (الفنان الهندى) مرورا بالسخـرية من غزو المارد الأمريكي الذى لايقهر (الفنان الياباني) والعشاق المحكوم عليهم بخطيئـة الحب (الفنـانـة المكسيكية).

أمـا الفنـان المصـرى « جـاد » فكـانت ثلاثيتـه النحتية « خطـوات نـاعمة » تعبيـرا رمـزيـا عن فكـرة النهضـة والتحرر والانطـلاق ، التى تعكسهـا ثلاث فتيـات من البـرونـز بـأحجـام صغيـرة لكنهـا مليئـة بالحيويـة ، برغم أنهـا قد تـذكرنـا بـأعمال فنـانين أوربيـين ، وبصفـة خاصة هنرى مور .

وبعيدا عن الترينالى والفعاليـات التشكيليـة المصـاحبـة لـه ــ وهى تستحق دراسـة قائمـة بـذاتهـا ــ أستعرض بعض الملامـح السريعـة لرحلتى فى الهند . ولنبدأ بالعـاصمة نيودلهى ..

تبدو نيودلهى من النظـرة الأولى مـدينـة عصـريـة أقـرب إلى النمط القوطى الأوربى ، بعمائـرها المليئـة بـالـزخـارف والكـرانيش والعقـود المتوالية عـلى شكل بـواكى ممتدة ، تكتظ بالمحلات التجارية المتلاصقة ، وبطوابقها المنخفضة محاطة بحدائق صغيـرة متـوازيـة ، وبمسـاحـات الخضـرة الشاسعـة فى كل مكـان ، ونظـام المـرور الإنجليـزى الصـارم المحترم من الجميع ، دون أن تشاهد رجل مرور أو رجـل شرطـة إلا فيما ندر ، وتكاد تظن انه لا أثر « لسحر الشـرق » الـذى جئت تبحث عنـه ولا أثر للانفجار السكانى الذى بلغ فى الهند ٨٥٠ مليونا ، ولا حتى لفقراء الهنـود الذين يضـرب بهم المثـل ، وتقتنع بالكلمة التى قرأتهـا عنها فى المطبوعات السياحية وأنت عـلى متن الطائرة أنها مدينـة صممت لتواجـه القرن الواحد والعشرين ..

لكن النظرة الثانية لها ، بعـد أن تعايشها قليلا ، وتختلط بالبشر فيها ، وبعد أن تتجول فى أحيائها القـديمة التى يسكنهـا الفقراء والمسلمـون ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تريك وجها آخر ، محملا بكل تـراث الهنـد من الحضـارة والتخلف عـلى السواء ، من عبق التاريـخ إلى بؤس الحـاضر ، من الاعتـداد القـومى بالثقافة التقليدية ، إلى الوقوع فى أسر مزيجها الخـانق المكون من التسليم القدرى والمفاهيم الأسطورية والغيبية ، حتى ينقلب الـوضـع أحيـانـا إلى نقيضه فيصبح استسلاما لمد الثقافة الغربية ....

فى دلهى (الجـديدة / القـديمة) يدهشك مرة مستوى رفيع من العلم والوعى بمتطلبات العصر ، ويصدمك مرة أخر حضيض الجهـل وغيبوبـة التخلف .. إنها باختصار نموذج فريد لبلـدان العالم الثـالث ، لكن ينبغى القول بأنها من بين هذه البلدان تملك كل مقومات النهوض والتقدم — وعلى رأسها الممارسة الديمقراطية بـأرقى مستوياتهـا وشعور الفـرد بالحـرية والأمان ، والتصالح مع الحياة : حتى لوكان نصيبه منها دون الحد الكافى ، ثم عـلاقة صحيـة عميقة بينـه وبين المكونات التـراثية لأمتـه : التاريـخ والـدين والفن ... فلا تتجنب الأمـة فقط الـوقـوع فى أسر أنمـاطـهـا أو انقسـاماتهـا الفئويـة والـدينيـة والعنصـرية ، بـل تستثمر ثقـافتها بصورة رائعة بما يحفظ لها هـويتها واستقلالها على كافة المستويات ، وبما يحقق لهـا المعنى الحقيقـى لكلمـة « الأمة » .

لقد أدهشنى فى البدايـة الا أجد وزارة للثقافة فى الهند ، ترعى كل ذلك النشـاط الإبداعى والثقـافى والأثرى وتوجهه للارتفاع بوعى أبنائها ، لكنى اكتشفت بعد قليل أن الإدارة الثقافية تمـارس من خلال مؤسسـات حرة ، تستقل كل منها بسياستها وميزانيتها وبرامجها ... مثل أكاديميـة « لاليت كالا » التى أقامت هذا الترينالى بما تكلفه من مبالغ طائلـة ، وهى ليست جامعة أو شيئا من هذا القبيل ، بل منظمة شبه حكومية تضم حشدا من المثقفـين والفنانـين ، تصـدر الكتب والمجـلات وتنظـم المـهـرجـانـات والمـؤتمـرات ، وتقيـم المـعـارض والنـدوات وتستضيف من تشاء من قمم الفكر والإبداع من أنحاء العالم ومن أبناء الهند أيضـا .. ومن هذه المـؤسسـات المستقلـة أيضـا : « المتحف الوطنى » الذى يملـك من الإمكانات والنفوذ ما يجعله قادرا على استضـافة مقتنيـات متحف أجنبى بداخله أو معـرض لفنان عـالمى إلى جانب برنامج منتظم لتخريج أفـواج من محبى التذوق يحصلون فى نهايتها عـلى شهادات بمستـوى التحصيـل الثقـافى الذى بلغـوه فى الفن ، هـذا إضـافة الى قـدرة هذا المتحف عـلى اقتناء مجموعات متجددة من أعمال الفـن ، لا الهنـدى فحسـب ، بـل الأجنبى أيضا ، كما حدث بالنسبة لى ولـزميلى الفنـان أحمـد جـاد ، دون انتظار لعقد لجـان أو موافقـة وزير أو « سماح بند » !

ولقد تبين لى أن الـدعم الأساسى لهـذه المؤسسـات يـأتى من وزارة لا علاقة لها ظاهريا بالفن والثقافة ، وهى وزارة تنمية الطاقات البشرية ، وفى حفل افتتاح الترينالى الذى خطب فيـه رئيس جمهوريـة الهند السيـد « فنكاتارامـان » خطبة بليغـة تشع بالثقافـة والوعى بـدور الفن ، ألقى وزير المواصلات (!) خطبة لاتقل عنها بلاغة ، وأنهاها بتقديم طابـع بريـد بمنـاسبة التـرينالى طبـع منه عـدة مـلايين نسخـة ، وأعلن أن حصيلة بيعها مخصصة لدعم الأكاديميـة .. ومثله فعل وزير الدولة لتنمية الطاقات البشرية الذى استعرض المساعدات

التى تقدمها وزارته لخدمة الثقافة دون وصاية او تدخل . أما وزارة الدولة للشئون الخارجية فتتبعها إدراة خاصة للعلاقات الثقافية الخارجية L.C.C.R هى التى تولت مهمة التنسيق مع الدول الأجنبية لاقامة هذا المهرجان ، وترأسه سيدة شابة مثقفة مشتعلة بالحيوية (السيدة سيكرى) تصورت وأنا أجلس فى مكتبها أننى أناقش زميلة من الأديبات فى أتيليه القاهرة فى هموم المثقف فى العالم الثالث وأبتهج لحماسها الشبابى لمد جسور التواصل مع المثقفين المصريين ، ولم يخطر لى قط أننى أتحدث مع مسئولة بوزارة الخارجية !

إن الهند التى لا تعرف السهر بعد الثامنة مساء ، ويتوقف الإرسال التليفزيونى بها فى العاشرة ، تعبر بذلك فى الحقيقة عن أمر واقع ، وهو أن الناس قد بذلوا بالنهار الطويل جل طاقتهم ، أما الليل فمن حق البيت والأولاد (حيث يستمر يوم العمل العادى إلى الساعة السادسة) .. إنها بلد لايملك ترف السهر فى الملاهى دور العرض والتسكع أمام الفاترينات الساهرة حتى ساعة متأخرة من الليل ، إنها تدرك أن خلاصها الوحيد هو العمل ، ومن ثم فأنت فى الهند تلتقى بصنفين من الناس : شخص منهمك فى العمل ، ومتسول يلاحقك بإلحاح مستعرضا عاهته وعريه .... تلك هى مفارقة الهند المرعبة !

لكن أروع ما ادهشنى فى يومىْ الإجازة الأسبوعية لجميع العاملين أن زوار الأماكن الأثرية والمتاحف من الهنود (وهو عدد هائل) يشكلون ثمانين بالمائة على الأقل ، وقد تصورت فى البداية أنها زيارات دينية من المسلمين للآثار الاسلامية ، لكنى تبينت أن النسبة الغالبة من الزائرين لهذه الآثار ليسوا مسلمين ، كما وجدت نفس النسبة من الهند فى المتاحف الفنية والحضارية ، بل حتى فى متحف الأحياء الطبيعية .

وكانت الصورة أكثر وضوحا فى افتتاح الترينالى والأيام التالية ، فقد ازدحم السرادق المعد لإلقاء الكلمات ، ولم تعد هناك مقاعد لعدد ضخم يتزايد باستمرار برغم قلة الدعوات الرسمية ، وتعرفت فى بعض الواقفين على وجوه عدد من الفنانين والصحفيين الذين رأيتهم فى الصباح ، وإذا بهؤلاء جميعا — وبينهم سيدات — يجلسون بنظام على الأرض أمام مقاعد المدعوين فى صفوف عديدة دون توجيه من أحد ، وراحوا يتابعون فى هدوء وتواضع كل كلمة تقال ، وبعد مراسم الافتتاح وقفوا فى صف طويل أمام منفذ بيع كتالوج المعرض يشترون النسخة بما يساوى أربعة جنيهات ، وكانت النتيجة أن الكمية المطبوعة (وهى ٥ آلاف نسخة) نفدت فى أقل من أسبوع !

هكذا تحول الاهتمام بالفن والثقافة فى الهند الى احتياج للمواطن ، ألمسه لدى المثقف كما ألمسه لدى بائع المشغولات اليدوية بشارع جان بات،الذى راح يناقشنى فى القيم الفنية بها ، وألمسه لدى تاجر المنسوجات « شوكت » القادم من كشمير ، الذى شرح لى الفرق بين الطراز المغولى والطراز الفارسى .

يحدث هذا كله فى بلد تصل نسبة الأمية به إلى ستين فى المائة ! إنها قارة من العجائب والسحر والمتناقضات ، لا يستطيع البؤس القبيح أن يطمس وجهها الأخاذ !

نيودلهى

عز الدين نجيب

سيد درويش
فى مدينة حمْص

فى قاعة سامى الدروبى اقامت نقابة الفنانين بمدينة حمص اسبوعها الثقافى الثالث بالتعاون مع المركز الثقافى العربى ، تحت عنوان « النهضة العربية الحديثة للموسيقى : مدرسة سيد درويش » وقد تعددت الأنشطة الفنية وتنوعت طوال الأسبوع ، وشاركت فيها الفرق الموسيقية الثمانى فى المدينة التى تحاول بجهود أعضائها تطوير الغناء العربى الكلاسيكى ، أو موسيقى عصر النهضة العربية .. وكان عدد جمهور الحاضرين كبيراً ، والأصوات المتميزة كثيرة ، رغم شكوى الأستاذ سعيد السرَّاج ، رئيس فرقة الدوحة للموسيقى والغناء العربى ، من أن العاصمة (دمشق) أخذ تستهوى بأضوائها الكثير من الفنانين .

وضمن فعاليات هذا الأسبوع ألقيت عدة محاضرات ، سنعرض لبعضها فقد ألقى الأستاذ محمود اسماعيل المحاضرة الأولى وكانت بعنوان « محمد القصبجى ودوره فى النهضة الموسيقية الحديثة » فقال بعد أن تحدث عن النشأة الموسيقية للقصبجى ، إنه يعتبر من أهم الموسيقين والملحنين فى الوطن العربى ، وتأتى أهميته من إنجازاته الإبداعية وقناعاته بأن يبقى عازفاً على العود بفرقة أم كلثوم . كما تحدث الأستاذ محمود اسماعيل عن الشعر الغنائى فى قالب القصيدة والمضمون ، وتأثر القصبجى بأسلوب الشيخ سيد درويش ، ذلك الفنان الفذ الذى لا تزال ألحانه حية ، بل ومتطورة حتى الآن .

أما محاضرة الدكتور سعد الله آغا فكانت عن « مدرسة الشام والنهضة الموسيقية » وتحدث فى بدايتها عن الدور الذى قام به عبده الحمولى فى إزالة الجفوة الحلبية من الغناء المصرى ، ثم عاد للحديث عن سيد درويش وتأثره بالفنان السورى شاكر الحلبى ، وأفاض فى الحديث عن مدرستى سيد درويش فى التلحين : تلحين المسرحيات الغنائية ، وتلحين الأدوار والموشحات .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكانت محاضرة محمود فاخورى عن « عبد الوهاب ودوره فى النهضة الحديثة » ، ولكنه بدأها بالحديث عن سيد درويش أيضا ، فقال إن عبد الوهاب التزم فى البداية الإطار الذى حدده سيد درويش وتابع خطواته ، ثم طور الموسيقى العربية ، إيمانا منه بالعلم ودوره فى هذا المجال ، وملامح هذا التطور تظهر واضحة فى ألحان عبد الوهاب ، حيث لم يعد يلتزم المقام الواحد ، وطور العزف الآلى ، وخلص الغناء العربى من التعقيدات الصوتية ، وقلّص من الارتجال ، واستعمل الهارمونى على نطاق واسع ، وأصبح للكورس عنده وظيفة تعبيرية . ونجح عبد الوهاب كذلك فى مزج الموسيقى الشرقية بالغربية وقرّبها للذوق العربى ، وعبد الوهاب كما قال الأستاذ فاخورى هو الذى ابتدع الموسيقى الصامتة فى الوطن العربى ، وقال إن عبد الوهاب ، وإن لم يلحن الموشحات ، فإنه حافظ فى تطوره الفنى على المقامات العربية ، وعلى القواعد والنطق السليم ، والاستفادة من علوم الغرب .

وانتهى المحاضر إلى القول إن نهج عبد الوهاب حافظ على الشخصية العربية وساهم فى تطوير موسيقانا ، وأن ألحانه تفاعلت مع الأحداث العربية الكبرى ، وطالب المحاضر وسائل الإعلام بضرورة إشاعة هذه الأعمال الفنية الجادة ، فى مواجهة ما يذاع من أغان وموسيقى هابطة هذه الأيام .

وكانت المحاضرة الأخيرة للأستاذ جبرائيل سعادة عن رياض السنباطى ، فقال أن العزلة التى فرضها السنباطى على نفسه أبعدته عن الأضواء ، فلم يكن يهتم بالدعاية أو الشهرة . وأنه لم يأخذ فرصته الحقيقية إلا بعد أن لحن لسيدة الغناء العربى أم كلثوم .

ومع أن السنباطى لم يهتم بالموسيقى الغربية الراقصة ، ولم يطعم ألحانه بها ، فقد كان شديد الشغف بالموسيقى الكلاسيكية ، لا ليقلدها أو يأخذ منها ، وانما لكى يغذى أفكاره ويثرى خياله . وقد ظل حارساً أمينا للموسيقى العربية الأصيلة مؤمنا بأنها يمكن أن تتطور من داخلها إذا حافظنا على جوهرها .

ولا شك أن المنزلة الرفيعة التى وصل إليها رياض السنباطى جاءت من التزامه بهذا المبدأ وحرصه عليه وقدرته من خلال الموسيقى العربية الخالصة أن يصل إلى قلوب الناس فى الوطن العربى .

الفنون التشكيلية .. وصالات العرض الخاصة

تنتشر اليوم فى كل المدن الكبرى صالات العرض الخاصة بالفن التشكيلى ، ولأنها خاصة ، أو أغلبها ، فقد حددت كل صالة قوانين تعاملها مع الفنان الذى يعرض فيها ؛ فبعضها يتقاضى نسبة مئوية تصل إلى خمس وأربعين بالمائة من الأعمال المباعة ، وبعضها يكتفى بعشرين فى المائة .. ورغم التفاوت الواضح بين النسبتين ، فليس هناك مشكلة إذا تم بيع بعض اللوحات . أما إذا لم ينجح الفنان فى بيع بعض لوحاته ، فإن صاحب الصالة يحصل على عمل فنى أو أكثر .. (هل هو الذى يختاره) ؟ أو يأخذ إيجاراً يومياً للصالة يبلغ أحيانا ألف ليرة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ووزارة الثقافة هى التى تمنح التراخيص لهذه الصالات الخاصة وتشرف عليها ، أما نقابة الفنون الجميلة ـ وهى الإطار التنظيمى للفنانين التشكيليين ـ فليست لها علاقة بهذه الصالات لا من قريب ولا من بعيد ، وهى كذلك لا تحصل على نسبتها المقررة من بيع الأعمال الفنية فى هذه الصالات ، ولا تبدى اى رأى فى الأعمال المعروضة ، وهل يجوز عرضها أم لا ؟

إن قيام صالات العرض الخاصة والعامة وكثرتها ، يعد بلا شك مكسباً كبيراً للحركة الفنية وللفن التشكيلى نفسه ، إذ أنها تساهم فى دفع مسيرة هذا الفن ، وتعطى لكثير من الفنانين فرصة عرض أعمالهم ، وبذلك يشتد التنافس وازدياد عملية التسويق ، وتوفير الإمكانات المادية للفنان ، وهو فى أمس الحاجة إليها ، خاصة وان الدعم الذى تقدمه له وزارة الثقافة باقتناء عمل أو أكثر ، دعم محدود .

لكن عملية الاقتناء هذه لا تكفى إلا لتغطية نفقات قليلة من تكاليف العمل الفنى ومواده الأولية ، فما بالنا بأمور معيشة الفنان وتكاليفها ؟

تبقى صالات العرض الخاصة الكثيرة دون قانون ينظم علاقة الفنان بها ، ويحفظ حق الفنان وصاحب الصالة معاً ؟ والسؤال الأهم : ألا تنوى نقابة الفنانين القيام بدورها ، خدمة للفن ومستقبل الحركة الفنية ؟

وقد كانت نقابة الفنانين تقوم من قبل بتسويق عمل الفنان عن طريق المعارض الدورية الكثيرة التى كانت تشهدها صالتها فى دمشق ، وكانت النقابة تطلب من وزارات الدولة ومؤسساتها المختلفة اقتناء أعمال الفنانين وتوزيعها على أروقتها ومكاتبها ، غير أن هذا الدور انتهى كما قلنا ، بل إن النقابة نفسها غير قادرة على ترميم صالة عرضها ومقرها .

والسؤال الآن هو هل يجوز أن تبقى حالات العرض الخاصة الكثيرة دون قانون ينظم علاقة الفنان بها ويحفظ حقه وحق صاحب الصالة معا ؟ أم أن ذلك يجب أن يتغير إلى أن تقوم نقابة الفنانين بدورها الأساس خدمة للفن والفنان ومستقبل الحركة الفنية .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com